

Laokoon

Lessing Herder Goethe

SELECTIONS

EDITED WITH AN INTRODUCTION AND A COMMENTARY

BY

WILLIAM GUILD HOWARD

Assistant Professor of German in Harvard University



NEW YORK

HENRY HOLT AND COMPANY

1910

CAMELOT PRESS, 444-46 Pearl Street, New York

PREFACE.

The purpose of this volume is to facilitate the approach to Lessing's *Laokoon*, and to make the study of the questions treated by Lessing as instructive as possible. Accordingly, I have cleared away from the text sundry archeological obstructions, which Lessing himself was ready to sacrifice in a second edition; I have modernized the language, have drawn upon Goethe and Herder for interpretation or criticism, and have set forth at some length the history of the problems. My treatment of the text has been guided by considerations of convenience and expediency only. I have omitted what I regarded as unessential, and have not indicated the places where omissions occur. In the interest of concinnity I have even allowed myself to substitute *nun* (p. 124, l. 16) for an original *vielmehr;* but every other word here reprinted was written by the author to whom it is attributed, and the line of the author's thought remains unaffected by my editorial changes.

My critics will note the freedom with which I have made use of the labors of my predecessors in the various fields that I have had to cultivate, and will perceive that greater or less independence is displayed, according to the degree of my own competency in these fields. Much I have found done for me; but I have done all over again, and frequently with new results. This applies especially to the work of Blümner. The editions of *Laokoon* by Cosack, Boxberger, Hamann, and Phillimore, of Goethe's essay by Witkowski and Meyer, of Herder's *Wäldchen* by Lambel, have all stood me in good stead. Erich Schmidt, Haym, Muncker, and

Suphan have furnished me in many places with indispensable information. The chapter on the history of the arts is largely based upon Springer; and innumerable obligations to others are acknowledged or are manifest in the course of my Introduction and Commentary. The Commentary was written before Schmarsow's *Erläuterungen* came to hand; but I have been glad of the opportunity to incorporate in it many points made by him.

A remark of Herman Grimm's made twenty years ago (*Aus den letzten fünf Jahren*, p. 60) suggested to Professor Calvin Thomas of Columbia University the preparation of such a book as this; and from Professor Thomas the idea came indirectly to me. To my Harvard colleagues, Professors Kuno Francke, H. C. Bierwirth, E. K. Rand, and G. H. Chase, I am indebted for various kindly services; and particularly to Professor Bierwirth for incisive criticism of my manuscript and painstaking assistance in reading the proofs.

The following familiar abbreviations have been used: —

W. A.: *Weimarer Ausgabe*, Goethes Werke herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887 ff.

Blümner: *Lessings Laokoon* herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner [2], Berlin, 1880.

L–M: *Lessings sämtliche Schriften* herausgegeben von Karl Lachmann, 3. Auflage von Franz Muncker, Stuttgart, 1886 ff.

DNL: *Deutsche National-Literatur* herausgegeben von Joseph Kürschner, Stuttgart, without date.

DLD: *Deutsche Literatur-Denkmale* herausgegeben von B. Seuffert (A. Sauer), Heilbronn (Berlin), 1881 ff.

Neudr.: *Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* herausgegeben von W. Braune, Halle, 1886 ff.

W. G. H.

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS,
April, 1910.

CONTENTS.

INTRODUCTION PAGE

I. Preliminary Remark vii

II. Laocoön in Poetry and Sculpture viii

III. Lessing and His Friends xii

IV. Lessing's Problem among the Ancients xix

V. "Poetic" Painting and Sculpture xxvii

VI. "Pictorial" Poetry xxxvii

VII. Lessing's Problem among the Moderns l

VIII. Lessing's *Laokoon* cxl

IX. Herder cl

X. Goethe clviii

TEXTS

Goethe, *Über Laokoon* 1

Lessing, *Laokoon* 17

Herder, *Erstes kritisches Wäldchen* 155

Lessing, *Entwürfe* 281

COMMENTARY 329

BIBLIOGRAPHY 467

INTRODUCTION.

I.

PRELIMINARY REMARK.

Of the three texts included in this volume, the first, Goethe's little essay, *Über Laokoon*, is a description and interpretation of the famous marble group as a work of plastic art; the second, Lessing's *Laokoon*, is primarily a delimitation of the respective fields of what Lessing calls painting and poetry, — that is, pictorial, or, more specifically, plastic art and literary art; the third, Herder's *Erstes kritisches Wäldchen*, is a criticism of Lessing's *Laokoon*. The three were written from different points of view and represent wide differences of opinion. Taken by and large, they may be said to contain in essence the contribution that three of the most important movements of the eighteenth century in Germany made towards the solution of one of the problems dearest to man, the ways and means of artistic expression. The classical spirit in Goethe, common sense and enlightenment in Lessing, and the pre-romantic spirit in Herder co-operate in the determination of the truth. In respect to many details all three men were mistaken; conflicting opinions cannot be altogether correct; bases of fact are subject to revision as knowledge increases. But the very divergence in the views of such original and sagacious investigators as Lessing, Herder, and

Goethe is a welcome reminder of the many-sidedness of the questions at issue, and is itself a suggestion that in a higher sense all three were probably right. Be this as it may, their discussions are not only characteristic of themselves; they are of the highest historical importance, and they remain permanently valuable aids to the comprehension and the solution of esthetic problems.

In point of time, Goethe's essay is the latest of the three documents here reprinted, — it contains references to Lessing's *Laokoon*. Nevertheless, it seems proper that Goethe's description should precede Lessing's treatise, to which the statue furnished the name, the alleged starting-point, and a convenient example, but which quickly passed on to other examples and to theoretical considerations; for an intimate acquaintance with the statue is an indispensable presupposition to the study of the theories which it was used to illustrate.

II.

LAOCOÖN IN POETRY AND SCULPTURE.

The marble group of Laocoön, now in the Museum of the Vatican, was found in January, 1506, walled up in a sumptuous apartment near the so-called *Sette Sale* ("seven rooms") on the Esquiline Hill in Rome. How it got there and who the sculptors were nobody knows. It was, however, immediately identified with the statue mentioned by Pliny the Elder (*Nat. Hist.*, XXXVI, 37) as being in the palace of Titus, and as being the work of Agesander of Rhodes and his two sons, Polydorus and Athenodorus; and there is nowa-days little disposition to question this identification. As to the time when the sculptors lived, opinions are considerably at variance. The occurrence of their names in certain

inscriptions[1] found in Rhodes has led some archeologists to assign them to the first, or even to the second, half of the first century B. C. Others reject the evidence of these inscriptions altogether[2] and rely upon comparative studies in the history of Greek art for the determination of dates. Among the latter there are scholars who place the Laocoön as far back as 200 B. C. There is a notable similarity of conception and execution between this group and some of the figures in the frieze of the great altar of Zeus at Pergamon (197–175 B. C.), recently set up in a special museum at Berlin. Especially noteworthy is the likeness of the priest Laocoön to one of the giants of the frieze in respect to his whole attitude and also to the elaborate anatomical detail of the sculpture.[3] It is therefore generally supposed that the Rhodian artists were influenced by the Pergamenian school. That the Laocoön is so late as the time of Titus (emperor, 79–81), as Lessing thought, is not likely; but the present tendency is to regard it as late rather than early, and the date 50 B. C. is probably not far from correct.[4]

The subject of the statue is a story variously told or referred to in ancient literature.[5] The best-known version, and the one that first gave the story wide currency, is that in Virgil's *Æneid*, II, 199 ff. Æneas, relating here to Dido the events connected with the fall of Troy, tells how Lao-

[1] Cf. F. Hiller von Gaertringen, *Jahrb. d. arch. Inst.*, IX, p. 23, and XX, p. 119.

[2] Cf. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*[2], Leipzig, 1899, I, pp. 90 f.

[3] Cf. Jul. Ziehen, *Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Lessings Laokoon*[2], Bielefeld u. Leipzig, 1905, p. 13.

[4] Cf. R. Foerster, *Jahrb. d. arch. Inst.*, XXI, 1 ff., esp. pp. 25, 32.

[5] Cf. C. Robert, *Bild und Lied*, Berlin, 1881, pp. 192 ff.; A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, München u. Leipzig, 1885 ff., II, p. 809; R. Foerster, *l. c.*, pp. 15 ff.

coön, a priest of Apollo, protests against the admittance of the wooden horse of Ulysses within the walls, and hurls his spear at it. By the advice of Sinon, the horse is nevertheless admitted, and Laocoön is soon after punished by the gods for his presumptuous attempt to cross their purposes. While making a sacrifice on the shore, he suddenly sees his two sons overpowered by two huge serpents that come up out of the waves, and hastening to their aid, he becomes himself involved in the deadly coils. Virgil's narrative differs materially from earlier Greek versions. The Roman grammarian Servius (second half of the fourth century A. D.) in his commentary to Virgil (*Æneid*, II, 201) cites the Greek poet Euphorion (fl. 200 B. C.) as follows: Laocoön, the priest of the Thymbræan Apollo, celebrating at the altar of Neptune the apparent withdrawal of the Greeks, is attacked and killed by two serpents sent by Apollo, whom he had previously offended by the desecration of his temple. Arctinus, one of the Cyclic poets, relates in the *Iliupersis*[1] that Laocoön and one of his sons were killed; Sophocles in his lost tragedy of Laocoön, on the contrary, appears to have represented both sons as perishing with their father;[2] and Hyginus,[3] following the Greek tragedians, tells how Laocoön married against the will of Apollo and atoned by death with his two sons. Relics of the lesser arts, a scarab and a vase, show that the story of the destruction of all three was quite ancient; and though in the marble group the elder son, on the father's left, is not wounded and may escape unharmed, the sculptors probably intended that he

[1] *Epicorum Græcorum Fragmenta*, ed. G. Kinkel, Lips., 1877, I, p. 49.

[2] Dionysi Halicarnassensis *Antiq. Roman.*, ed. C. Jacoby, Lips., 1885, I, cap. 48, p. 76.

[3] *Fabulæ*, ed. M. Schmidt, Jenæ, 1872, no. 135.

should be thought of as about to share the fate of his father and younger brother.[1]

The statue was found in a remarkable state of preservation.[2] Except for the right arms of the father and the younger son, and a portion of the right hand of the elder son, only a few unimportant details were damaged or missing. During the last four centuries, however, many accidents have happened to the figures, and the attempts made to patch up and restore have sometimes been hasty and unintelligent. The history of these attempts is complicated and for our purposes unimportant. It has long been recognized that the restoration of the right arms above mentioned is incorrect. The right arm of the younger boy was presumably dropped back over his head and hanging with muscles quite relaxed, as in the frontispiece to this volume; that of the father was long thought to have been likewise bent backward, the hand probably clutching the tail of the serpent that is biting him in the hip. A recent discovery seems to confirm this conjecture beyond peradventure. On the fourteenth of January, 1906, Dr. Ludwig Pollak announced at a meeting of the German Archeological Institute in Rome[3] that he had accidentally found in the possession of a Roman stone-cutter an antique arm with the fragment of the coil of a snake, which could be nothing but the right arm of a Laocoön. It is of a different marble from that of the Vatican group, and is on a somewhat

[1] Cf. W. G. Howard, *Publications of the Modern Language Association of America*, XXI, pp. 941 ff.

[2] Cf. Ad. Michaelis, *Jahrb. d. arch. Inst.*, V, pp. 15 ff.; K. Sittl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895; and Foerster, *l. c.*

[3] *Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Inst.*, XX, pp. 277 ff. Cf. *The Illustrated London News*, June 23, 1906, p. 902.

smaller scale, but it unquestionably belonged to an ancient copy. Dr. Pollak has presented the fragment as an anniversary gift to the Museum of the Vatican, and it is said that the directors intend to make a new restoration in conformity to it.

III.

LESSING AND HIS FRIENDS.

Goethe's essay *Über Laokoon* is the work of a man who in fullness of knowledge and maturity of judgment expounds the qualities of the statue according to criteria firmly established in his own mind, and uses it as an example of what is possible and desirable in sculpture. The method of the essay is dogmatic. Goethe starts from first principles and shows how this work of art conforms to them. He does, it is true, set forth the principles themselves more and more fully as the exposition proceeds. But there is no discussion of the validity of the principles; this is assumed as self-evident and incontestable. One hesitates to attribute dogmatism to Goethe as an habitual critical method. If anything, he seems, especially in his later years, unduly ready to recognize the merits of works and of authors very unlike his works and himself. He was a man of the widest possible sympathy, by no means unacquainted with experimental, inductive methods, and was a searcher after truth in many fields. But he was no friend of abstract speculation. He preferred to judge and classify a concrete case rather than to develop a theory by the examination of cases. He could respect another man's theory without approving it; and if we except his studies in natural science, he appears more often as a judge handing down decisions than as an investigator of the bases and principles of laws. Goethe was a

poet, a man of feeling, instinct, and intuition even when he philosophized. An experience was of more value to him than an idea, and a thing was more estimable than a thought about it.

Lessing (1729–1781), on the contrary, was a born critic and logician, delighting in intellectual controversy and in the making of theoretical distinctions. While still a student, he argues questions of doctrine or of ethics with his father. As a young journalist he not only reviews a great variety of literary products, but also seizes every opportunity to debate the esthetic or philosophical problems involved. From the beginning of his career as a writer, Lessing impresses us as combining in a rare degree knowledge of books and knowledge of men. His studies had been somewhat irregular and spasmodic, but they were thorough and of wide range. Even as a schoolboy he had both studied and imitated Anacreon. As a university student at Leipzig (September, 1746, to June, 1748) he looked forward to becoming a German Molière, equipping himself for this career by extensive occupation with dramatic literature ancient and modern, and by extensive acquaintance with the theater before and behind the scenes. He wrote numerous poems, hardly more than exercises in composition, imitations, translations, witticisms, — products of the understanding, like most of the verses written before the example of Klopstock gave a new dignity to human emotions. Lessing's early interest in the fable and the epigram testifies to the predominantly intellectual character of his genius. His plays, beginning likewise with imitations, compilations, and the manipulation of motifs and characters found in dramatists from Plautus to Marivaux, culminated, even before he left Leipzig, in presentable pieces that expressed personal convictions and gave evidence of a talent for dialectic exposition which was of far greater

consequence than the particular subjects on which it was for the time being employed.

After a short sojourn in Wittenberg (June to October), Lessing proceeded, in November, 1748, to Berlin. More from necessity than in consequence of any matured plan he plunged into journalism; and in this wearing but stimulating occupation he soon found a field particularly suited to his talents. In February, 1751, he entered into a regular engagement with the publisher of the *Vossische Zeitung*, and from December, 1752, to October, 1755, he was in general charge of the critical and literary department of this newspaper. In number, his criticisms ran up into the hundreds; in form, they were brief, incisive, frank, but, on the whole, far from revolutionary. Lessing had not yet found himself as the reformer of German literature. Under the title *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, he published from April to December, 1751, a monthly supplement to the *Vossische Zeitung*, likewise somewhat perfunctory, even when he treated such significant works as Batteux's treatise, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), Diderot's criticism of Batteux in the *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), or Rousseau's *Discours sur les sciences et les arts* (1750).

At the very end of the year 1751, Lessing went once more to Wittenberg, buried himself in books, and obtained the degree of master of arts on April 29, 1752. His critical instinct developed in the same measure as his exact knowledge increased. He found a welcome occasion to replenish his purse by submitting a mass of corrections to the *Allgemeines Gelehrtenlexikon* of the Leipzig University Librarian, Christian Gottlieb Jöcher; and to expose the bungling ignorance of a translator of Horace, Samuel Gotthold Lange, in Halle, first in a *Brief* printed in 1753; then, piqued by

Lange's haughty reply, in the unanswerable *Vade mecum für den Hrn. Sam. Gotth. Lange*, Berlin, 1754.

Hardly back in Berlin in November, 1752, Lessing began the publication of an edition of his collected works, *G. E. Lessing's Schriften*, which appeared in six volumes, published by Voss between 1753 and 1755. As a fruit of his industrious reading in Wittenberg there appeared in the second volume (1753) twenty-five critical *Briefe*, among them an independent and fearless criticism of Klopstock's *Messias;* and in the third (1754), a series of *Rettungen*, exculpations of various men, including Horace, from long-standing charges that Lessing had found to be not well established. With these evidences of scholarship, acumen, and outspokenness, Lessing won for himself a recognized place in the world of letters of the Prussian capital. In 1752 he became a member of a Monday Club in which the philosopher Johann Georg Sulzer and the Horatian scholar and translator Karl Wilhelm Ramler were his associates. Most important for the future of German letters was, however, the close friendship which Lessing formed in 1753 with the Jewish philosopher Moses Mendelssohn, and in 1754 with the bookseller, author, and editor Friedrich Nicolai.

Nicolai (1733–1811) was during the entire latter half of the eighteenth century one of the most active, productive, and domineering, if not dominant, figures in German literary life. A person of extensive knowledge of literature, he never hesitated to pronounce opinions on men and things; an open-eyed observer, he recorded the impressions made upon his mind as he traveled about in Germany and Switzerland; no philosopher, he nevertheless haled before the bar of his common sense the esthetic, moral, and metaphysical questions which agitated the minds of his contemporaries. As a champion of rationalism and enlightenment he combated

superstitions and sentimental enthusiasms; by his *Freuden des jungen Werthers* (1775) he incurred the enmity of Goethe and Schiller, and had to submit to ridicule in *Faust* (I, 4144 ff., 4267, 4319) as well as in the *Xenien* of 1796.[1] In his latter years Nicolai grew more emphatic and less intelligent; he failed altogether to keep pace with the progress of the times; and the Romanticists in particular protested that having always been a bookseller out of his sphere, he had no right as a writer to regard himself as the successor and heir of Lessing. But their spite should not blind us to the fact that as an organizer, publisher, and business man, Nicolai was not only helpful in many ways to Lessing, but also a real power in the world of letters for years; nor to the further fact that by founding the periodicals *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* (1757 ff.), *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759–1766), and especially the *Allgemeine deutsche Bibliothek* (1765–1798), Nicolai made himself the generalissimo of German critics, and gave to Berlin the importance of a headquarters of enlightenment for no less than two literary generations.[2]

Lessing's indebtedness to Mendelssohn (1729–1786) can hardly be overestimated; and on the other hand, too much credit can hardly be given to Lessing for having through advice and encouragement furthered the development of Mendelssohn into the first man of letters among the German Jews. Mendelssohn was the prototype of Lessing's Nathan the Wise. He was a true friend in all personal relations, and a judicious counselor in questions of philosophy. Both the theory of the tragedy and the theory of the difference be-

[1] Ed. E. Schmidt and B. Suphan, Weimar, 1893, nos. 101, 112, 246–284, 343–346, 436, 465, 492, 811.

[2] Cf. J. Minor, DNL 72, pp. 275 ff.

tween painting and poetry — later the subject of *Laokoon* — were debated orally and in letters by the two friends; and for *Laokoon* Lessing adopted definitions and ideas which Mendelssohn had already printed. In 1755 Lessing made Mendelssohn acquainted with Nicolai. In 1757 Mendelssohn became joint editor with Nicolai of the *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*. He contributed to the *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, and to the earlier numbers of the *Allgemeine deutsche Bibliothek*. The intimacy of Mendelssohn's and Lessing's intellectual life is well symbolized by their publication in 1755 of a joint product, a polemical treatise on Alexander Pope's metaphysics in the *Essay on Man*, to which they gave the title *Pope ein Metaphysiker!*

Lessing did not, however, long continue in immediate daily association with his Berlin friends. Interest in the theater attracted him once more, in October, 1755, to Leipzig; but the separation was not allowed to interrupt their spiritual intercourse, and had for us the advantage that they were now compelled to debate their problems in letters. Mendelssohn was the most generous of the correspondents. The drama was uppermost in Lessing's mind. Between 1754 and 1758 he published as a continuation of earlier *Beiträge* four volumes of a *Theatralische Bibliothek*, consisting of one essay on the *comédie larmoyante*, another on the dramatic works of Seneca, and twelve further articles on the history of the drama in Spain, Italy, France, and England. In 1760 Lessing wrote an extensive life of Sophocles (printed in 1790), and published, under the title *Das Theater des Herrn Diderot*, translations of Diderot's plays *Le fils naturel* and *Le père de famille*, as well as the treatises that Diderot had appended to them. Meanwhile Lessing had also turned his attention to theory and practice in other forms of literature.

In 1759 he edited with Ramler the epigrams of Friedrich von Logau, with observations on the language of the poet, and a vocabulary. In the same year he printed a volume of fables with a preface and with five chapters of a treatise on the fable. The first of these chapters contains a definition of action, a passage important for the interpretation of *Laokoon*, and a clear anticipation of *Laokoon* in the sentence: Und ich kann es für eine untrügliche Probe ausgeben, daß eine Fabel schlecht ist, daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdient, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz malen läßt. Sie enthält alsdann ein bloßes Bild, und der Maler hat keine Fabel, sondern ein Emblema gemalt.[1]

In the spring of 1756 Lessing had started with a young Swiss patrician, Winkler by name, to make a tour of Europe, but had hardly reached Amsterdam, in July, when the breaking out of the Seven Years' War put an end to the journey, and both returned to Leipzig. In May, 1758, Lessing was again in Berlin, where he stayed until the capture of the city by Russian and Austrian troops in November, 1760, drove him away. Hearing that the post of secretary to the commandant of Breslau, General von Tauentzien, was vacant, he applied for it. His friends looked askance upon this desertion of the realm of letters for the distracting life of practical duties in a military camp; but Lessing well knew that he was making no mistake. He had no intention of identifying himself with a literary clique in Berlin. The most trenchant of the earlier *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, had emanated from his pen; but he contributed nothing to the *Allgemeine deutsche Bibliothek;* and he was confident that a few more years of contact with *men* would only sharpen his wits and give zest to his appetite for occupation with *books* when he returned to them. So he wrote to Ramler on the sixth of

[1] L-M VII, p. 429.

December, 1760. He filled the office of secretary to General Tauentzien for four years, being for the greater part of the time stationed in Breslau. He attended to his not very arduous duties conscientiously, he participated freely in the gayeties of life of the garrison, and he patiently endured the shakings of the head of those who believed that he was wearing himself out in riotous living and excessive gaming. For in the midst of all this he was buying books, browsing in the library, mulling over esthetic problems, and profiting like a student on a holiday from a change of air and a new occupation. In Breslau *Minna von Barnhelm* was conceived, materials for solving the problems of his *Laokoon* were gathered and garnered, and meditation on these problems crystallized into systematic plans or briefs of an argument on the essential difference between painting and poetry.

IV.

LESSING'S PROBLEM AMONG THE ANCIENTS.

The problem which Lessing undertook to solve in *Laokoon* was no new one. The likeness and, to a certain extent, the difference between painting and poetry had been observed and noted by the very first philosophers whose esthetic speculations have come down to us; and in Lessing's own time the subject was treated so often that it may fairly be called the favorite subject of the age in which esthetics developed into a special branch of science. In his preface Lessing mentions several ancient philosophers in contrast to many of his own day whom he does not name, saying that whereas the moderns have rather confused than distinguished the different realms of the sister arts, the ancients kept them apart in practice, and also, so far as can be judged from their

extant writings, in theory. The ancients to whom he refers, Apelles, Protogenes, Aristotle, Cicero, Horace, Quintilian, Simonides, and Plutarch, belong indeed to widely different times and represent widely different interests and views; and when Lessing speaks in general terms of "the ancients" we are justified in asking, with Herder (*186*, 21),[1] what ancients, who, where, and when? Notwithstanding all their sure instinct in art and penetrating insight in speculation, Lessing's "ancients" by no means defined the respective spheres of the formative and the rhetorical arts. For the ancient artist never being, like so many moderns, an illustrator of poetry, nor the ancient poet an interpreter of painting or sculpture, the problem hardly presented itself to the ancient philosopher in the form in which it appeared to Lessing; furthermore, ancient speculation did not begin until the period of the most excellent production in the arts was passed.

The earliest of the philosophers whom Lessing mentions is properly Aristotle (384–322 B. C.); for Plato (427–347 B. C.), the first really to treat esthetic subjects, in no wise broached Lessing's problem, and his most significant opinion about these matters, the doctrine of imitation (μίμησις), suffered from his peculiar attitude towards *ideas* as distinguished from reality, — an attitude which caused him to assign the fine arts to a position below the useful arts in the scale of values in human life. Aristotle himself nowhere formulated the difference between the arts in very useful fashion. But his conception of the universal Greek doctrine that all arts are arts of imitation superseded Plato's and maintained canonical authority down to the eighteenth century. By *imitation* Aristotle does not mean the copying of an objective

[1] The Italic figures refer to pages of the text; the others to the lines, thus: page 186, line 21.

model, but creation in objective form, the representation of a spiritual entity in material manifest to sense, the expression of an idea, a conception, an imagined thing, a subjective notion — in short, an ideal. This ideal is in its turn the artist's divination of the essential quality in the things of sense; it is the higher principle which finds in reality only an imperfect embodiment, but in art a perfect one.

Aristotle classifies the arts according to the objects and the means of their imitation. At the beginning of the twenty-fifth chapter of the *Poetics* he says, "The poet being an imitator, like a painter or any other artist, must of necessity imitate one of three objects — things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be." Imitation of things "as they ought to be" is a realization of the intentions of nature, the representation of a higher truth than that of reality, through freedom from the constraints of accident and the stubbornness of material. As to the means of imitation, these are bodily form, color, sound, and articulate speech; in which, however, rhythm and harmony are two special modes of form as well as of sound and speech. The arts of form are, then, sculpture and dancing (rhythmical form); the art of color is painting; of sound, music; of speech, poetry. Dancing, music, and poetry are rhythmical arts; painting and sculpture are arts of rest. Aristotle subdivides poetry, music, and dancing, but has nothing more to say about the distinction between painting and poetry: indeed, he says in general little about painting or sculpture.

Cicero (106–43 B. C.) furnished Lessing with a few details connected with the history of ancient art; but his eclectic philosophy was not to Lessing's taste (cf. *47*, 8), and his references to painting are few and incidental to his exposition of the nature and qualities of that art which interested

him above all others, the art of oratory. There is in his numerous works no trace of insight into the differences between painting and poetry.

Horace (65–8 B. C.) had a supreme interest in poetry, as Cicero had in oratory. His *Epistola ad Pisones* (*Ars Poetica*), a familiar letter of advice, intermingled with pleasantries, to two young men about town, is far from being systematic; least of all is it broad enough in treatment to include the manifold forms of other arts than the art of expression in words. Like Cicero, Horace uses painting to illustrate points important in poetry. For later generations it was ominous that his epistle began with a simile from pictorial art, and, in two other places, seemed, instead of distinguishing, to equate painting and poetry; as if the undoubted likeness between them in some respects extended to all things not excluded by the obvious difference between contours and colors on the one hand, and words on the other. To emphasize the importance of unity and congruence of parts in a literary work, Horace (l. 1 ff.) describes a grotesquely composed picture. To emphasize, on the contrary, the freedom of the creative artist from artificial or material restraints, he says (l. 9 f.) that painters and poets have always had equal power to attempt what they wished to achieve. And insisting upon the right point of view in judgment, he declares (l. 361 f.):

"Ut pictura poesis; erit, quæ, si propius stes,
Te capiat magis, et quædam, si longius abstes."

That is to say: there is a broad style and a miniature style in poetry as well as in painting, and to form a just opinion of either poetry or painting you must place yourself at the right distance from each. Though what he says is innocuous, Horace rather encouraged than discouraged confusion be-

tween the arts; and especially among those who remembered his *Ut pictura poesis* but forgot its context. Before the appearance of *Laokoon*, this phrase had the cogency of an axiom.

Quintilian (born 35 A. D.) makes in his *Institutio oratoria* a few stray references to painters and sculptors, and has in one place (lib. XII, cap. X, § 1 ff.) a passage valuable for the history of certain ancient artists; but he nowhere shows any markedly original knowledge of other arts than rhetoric, nor does he attempt any excursion into lands unknown.

Simonides of Ceos (c. 556–468 B. C.) was a writer of threnodies and epigrams. The saying of his which Lessing (24, 16) quotes from Plutarch to the effect that painting is dumb poetry and poetry is a speaking picture was no more than a witty antithesis; but its precision and suggestiveness gave it, like Horace's *Ut pictura poesis*, unlimited currency, and, especially among the Italians of the sixteenth century, the authority of self-evidence.

A far more noteworthy saying, however, is found in a well-authenticated story about a much greater Greek poet, Sophocles. Athenæus (c. 200 A. D.) relates in his Δειπνοσοφισταί (*discussions on food*, *i. e.*, table talk), XIII, p. 603 E, that Sophocles having applied to a blushing boy the line of poetry "The light of love beams from his purple cheeks," a schoolmaster protested that *purple cheeks* was a poor expression, inasmuch as no painter could conceivably paint cheeks purple without making his picture both ugly and ridiculous; and that the poet, who meant to describe beauty, should not have suggested ugliness. Whereupon Sophocles replied that *purple cheeks* was as good an expression as the Homeric "golden-locked Apollo" or "rosy-fingered Dawn." A painter, he said, would not paint hair *golden;* and if he painted a figure with *rosy* fingers the hands would look more like those

of a dyer than of a beautiful woman. The difference between a picture conjured up in the fancy of a poet, and one painted on wood by a colorist is here distinctly perceived, and likewise the corresponding difference in the means employed by the two kinds of artists: the poet's epithets are not to be taken in a literal sense, and the imagination is pleasurably stimulated by the attribution of qualities which would appear offensively exaggerated if given to material objects.

In the voluminous works of Plutarch (c. 46–c. 125 A. D.) we find valuable evidence of insight into the laws of poetry based upon the philosophy of Aristotle — especially a sensible separation of poetic beauty from moral truth — and considerable attention given to music. The distinction between poetry and painting which Lessing quotes (*24*, 27) means rather less than Lessing makes it out to mean: in the material and the manner of their imitation these arts are different. The material of painting is lines and colors; the material of poetry is words and sentences; but as to the manner, the difference is conditioned by the material: words have to be manipulated otherwise than colors; nevertheless, that historian is the best who gives in his history such a series of vivid and affecting pictures of the past as a painter would give if he represented to our very eyes the scenes and actors described.

These are the ancients whom Lessing mentioned.[1] If one wished to be exhaustive, one would have to include others in the list, *e. g.*, Pliny the Elder (23–79 A. D.), from whose *Natural History*, the most valuable compendium on ancient art that has come down to us, I have quoted[2] the names of the probable sculptors of the Laocoön. But Pliny was no theorist; and in general, it is useless to continue a catalogue from which only a negative result can be obtained. Lessing's

[1] Except Apelles and Protogenes; cf. *24*, 2. [2] P. viii.

praise of the esthetic philosophy of the ancients is excessive. One name, however, which he does not adduce, is in some ways the most noteworthy of all. The Greek rhetor Dio Chrysostomus (c. 50–117 A. D.), famous for eighty *Orations* — some of which are rather essays than speeches — penetrated deeper into the secrets of rhetorical and formative art than any of his predecessors. In his twelfth (Olympian) oration [1] Dio institutes a real comparison between poet and sculptor in the treatment of one and the same subject: the poet is Homer, the sculptor is Phidias, and the subject is Zeus. Phidias, defending his method of production, declares that he has rivaled and vanquished Homer; for after the creation of his Olympian Zeus it became impossible for anyone to conceive the god in any other form. In comparing the two classes of artists, Dio makes the following points: (1) sculptors have studied poets — who preceded them in time — and have derived inspiration from the poets' conceptions and representations of the gods; (2) Homeric epithets have guided sculptors and painters; (3) Homer's conceptions of gods vary with circumstances: his Zeus is at one time gentle and at another time terrible; (4) poetry has a greater range than sculpture; (5) poetry narrates manifold actions and movements; (6) poetry can without offense describe human forms in colossal proportions; (7) sculpture is restricted to a single moment and a stationary subject; (8) in poetry, Zeus can be described as hurling thunderbolts; (9) in plastic art he cannot be so represented; (10) the formative arts cannot exaggerate human proportions, because they work for the outward eye; (11) sculptors and painters have conformed to the ideals of poets, and (12) to popular traditions about the gods; but (13) sculptors are unable to represent all poetic conceptions in stone; for many of these

[1] Ed. L. Dindorf, Leipzig, 1857, I, pp. 213 ff.

they have to resort to symbols; (14) words are elastic and easy to manipulate; (15) the artist in marble has to overcome the resistance of a hard material; and the artist in colors has technical difficulties which restrict the range of effects possible to him. In these propositions the doctrines of coexistence for sculpture and painting and succession for poetry, of the "fruitful moment" for the formative arts in general, of a difference in subject corresponding to the difference in the artistic means, and divers details, are so strikingly similar to Lessing's doctrines and to details of his treatment that, provided Lessing knew this oration, we are surprised to find no mention of Dio in *Laokoon*. That he had knowledge of it cannot be proved, but is probable; for among his posthumous papers we find a complaint *Über die Mängel des antiquarischen Studiums* [1] which refers to Dio's orations; and silence in *Laokoon* is no proof of ignorance, as can be shown in other examples no less striking than this.[2]

Lessing's *Laokoon*, and still more the plans and excerpts made during his preliminary studies in the subject, show that other writers of antiquity than those mentioned above might be added to the list. Beyond an occasional gleam of comprehension we should, however, find in them nothing to demand attention. Indeed, so far as the development of a critical theory is concerned, we may jump from the first century to the fifteenth or sixteenth; and as for practice in the arts, it is well known that late Roman and early Christian art, the painting and sculpture of the Middle Ages, and to a considerable extent also of the Renaissance, revelled in allegory and strove to illustrate both pagan and Christian

[1] L-M XV, p. 99.

[2] The contention of J. R. Asmus (*Euphorion*, IV, pp. 38 ff.) that *Laokoon* is largely traceable back to Dio's oration for substance and form does not commend itself to my mind.

mythology with all the inclusiveness of history and poetry. Late Latin and mediæval poetry, on the other hand, is no less full of allegory and description; and the most lasting effect of the Renaissance seems to have been a confirmation of the mediæval fondness for these two things. To appreciate the timeliness of *Laokoon* we need only observe the prevailing taste in art and literature of Lessing's own generation and of the generations immediately preceding.

V.

"POETIC" PAINTING AND SCULPTURE.

With respect to continental Europe at least, Voltaire was abundantly justified in calling the seventeenth century *le siècle de Louis XIV*. During not a few of the many years of his reign (1643–1715) Louis exercised a real hegemony in European affairs; and even after his political sun had set he was, as a sovereign, an object of emulation to other princes, great and small; while the achievements of those who had enjoyed his patronage in literature and art secured to French taste and French standards a portentous prestige, nowhere more so than in Germany. The principal North German courts, at Dresden, Braunschweig, and Berlin, vied with one another in lavish imitation of the splendors of Versailles; and the history of the arts in Germany for the hundred years ensuing after about 1650 is largely bound up with the history of these courts. Germany was hardly ever less original or less productive than during this period; so that when we have chronicled the relative esteem in which Italian, French, or Netherlandish masters were held at this place and at that time, we have told the story of the formative arts for those times and places.

It is customary to refer all kinds of art, including literature, in the hundred years under review, to the prevalence of three styles or fashions called *Barock*, *Rokoko*, and *Zopf*. They represent the gradual change from magnificence of outward display to a weaker, more playful adornment of the *entourage* of personal life; and finally to the stiff, plain, and sober expressions of the age of reason and philanthropy. In France, *Barock* was the characteristic form in the time of Louis XIV; *Rokoko* belonged to the first half of the reign of Louis XV; and the *Zopfstil* began with the appearance of Mme. de Pompadour, about 1750, and continued through the reign of Louis XVI. In Germany, the first imitators of Louis XIV were devoted to *Barock; Rokoko* developed at the same time and along parallel lines in Germany and France; the *Zopfstil* showed tendencies to return to classical forms, and was contemporaneous with the efforts of Lessing and others to guide their fellow-countrymen to the imitation of classical models. The renaissance of classicism in the latter half of the eighteenth century in Germany has, therefore, some of the aspects of a national revolt against the supremacy of the French. It was also the turning away from both the decadent Italian and the naturalistic Netherlandish schools.

For all the nations of Europe, Italy was in the seventeenth century, as it had been in the sixteenth, the great exemplar in everything pertaining to the arts; and national styles or manners were for the most part local developments of ideas imported from Italy. The *Barock* style was of Italian origin; and Italian *Barock* architects, sculptors, and painters held sway over several generations. The architects Francesco Borromini (1599–1667) and Lorenzo Bernini (1598–1680), and their followers, carried the tendencies of the Italian Renaissance to the utmost in the direction of picturesque-

ness, seeking to attain in buildings all the effects of perspective, of light, shade, and color.[1] They designed their exteriors with broken curves, irregular outlines, symmetrical masses, and surfaces covered with ornament; they placed statues in niches or on columns and entablatures. In the interior they used structural elements as framework for more statues and for paintings; and they provided for especially gorgeous ceilings. Combining every variety of motifs that ingenuity could devise, they had no respect for the integrity of any, but made each subservient to the effect of the whole. They preferred pillars to columns, and a group of pillars to a single one. Disregarding the normal function of the arch, they flattened it, or broke and depressed its center. Opulence and movement, but ostentation and restlessness are the total impression of this style of building. The sculpture of the time, often calculated for architectural or ornamental effects in connection with particular buildings, was conceived and executed in the same spirit of display. Bernini is also the most eminent of the *Barock* sculptors. He made portrait statues and fountains; he treated subjects from antiquity, and allegorical "virtues" and "vices"; he exaggerated the muscularity of men, and for contrast emphasized the voluptuous fullness and softness of female figures. By a certain naturalism of form he sought to disguise the hollowness and artificiality of many of his subjects; and in general he employed an inexhaustible variety of technical means to secure theatrical effects more picturesque than plastic — effects often belonging, indeed, to the art of dancing rather than to the art of carving in stone. His statue of Daphne, pursued by Apollo and already beginning to turn into a laurel, is a good example

[1] Cf. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*[7], Leipzig, 1905, IV, p. 239, for an illustration of a dome designed by Borromini.

of the kind of subject which he chose, and of the virtuosity of his technique.[1]

Italian painting of the *Barock* epoch was distinguished for a general tendency towards the harsher effects of naturalism even when its subjects were mythological or religious; and though it flourished at Rome and elsewhere in the peninsula, it marked a decided retrogression from the art of the preceding century. Caravaggio (1569–1609) makes the figures of sacred story human to the point of vulgarity; the Caracci (c. 1550–c. 1610) strove like him for the effects of real life, and suggest a certain sensuousness which in Annibale Caracci's *Vierge en silence*[2] is charming humor, but in his brother Agostino's *Galathea and Polyphemus*[3] approaches the lascivious. Guido Reni (1575–1642), the most celebrated of the Italian painters of his day, who began his career under the influence of Caravaggio, was, in his prime, a master of supple form and warm human feeling, but degenerated into an indolent sentimentalist. His contemporary Domenico Zampieri, called Domenichino (1581–1641), retained, along with greater conscientiousness and industry, a healthier naturalism and a keener sense of fact. These artists and many more, down to the prolific Luca Giordano (1632–1705), upheld the traditions of Italian painting as an art contributing to the adornment of life; but they are not, in any such degree as their predecessors, interpreters of life in forms of beauty. They are mannerists rather than stylists; and though their very limitations saved them from often attempting to express the inexpressible, which in the fertile minds of Titian[4] and Correggio[5] tended to become a baffling or incomprehensible allegory, the influence of Correggio upon the Caracci and

[1] Cf. Springer, *l. c.*, p. 241; Ziehen, *l. c.*, p. 45.
[2] Springer, p. 249.
[3] *Ibid.*, p. 247.
[4] Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 9.
[5] *Ibid.*, p. 10.

upon all of the *Barock* painters was in this respect and in others both strong and lasting.

French art of the seventeenth century, developing under Italian influences, and, through the foundation of the French Academy at Rome in 1666, manifesting a conscious intention of remaining open to them, took on, nevertheless, with all the other accessories of life, a decidedly national and royal aspect under the patronage of Louis XIV. The palace of Versailles, begun as early as 1624, but completed by Louis XIV, is impressive, with its setting in a garden of geometrical avenues and magnificent prospects, chiefly for the enormous length to which it extends. *Barock* in respect to pompous proportions, the building itself is, at least on the outside, free from the excessive complexity of Italian designs; and, like others[1] designed by Jules Hardouin Mansart (1645–1708), shows a tendency to revert to the simpler forms of the Italian Renaissance. Louis XIV's buildings were in general more highly ornamented in the interior than on the exterior; and French painting, sculpture, weaving, and cabinet-making combined to equip the structures with gorgeous and truly regal adornments and furnishings. The greatest painter of the reign, Charles Lebrun (1619–1690), was far more successful on walls and ceilings than in his many canvases. The sculptors followed in the footsteps of Bernini; and the most famous of them, Pierre Puget (1622–1694), made Bernini's vivacity seem weakly nervous in comparison with his own grandiose passion and latent power. Puget's Milon of Crotona,[2] attacked by a lion, and helpless because his left hand is wedged into a cleft in an oak, furnishes an opportunity for an interesting comparison with

[1] *E. g.*, the dome of the Hôtel des Invalides in Paris; Springer, iv, p. 344.

[2] In the Louvre. Cf. Springer, p. 354; and Goethe, *14*, 21.

Laocoön, especially with respect to his wide-open mouth. Magnificence, power, dominion, and dignified elegance were the qualities with which French artists[1] endeavored to glorify Louis XIV; and the imitators of the *roi soleil* in Germany inculcated in their artists the same spirit. For models in the details of execution, German artists went rather to the source from which the Frenchmen themselves had derived inspiration, namely, the art of Italy.

Of the German courts which imitated that of Versailles, the first to be mentioned is Dresden, not only because in point of time the French magnificence was reflected here earlier, but also because enthusiasm for the artistic expression of sovereign grandeur here went farther and lasted longer than elsewhere in Germany; so that in Lessing's generation Dresden was the most conspicuous center of interest in the arts north of the Alps. The beginnings were made by the Elector Johann Georg II (1656–1680), an avowed adherent of Louis XIV, the recipient of French subsidies, and an extravagant devotee of the pomp and show of sovereignty. His grandson, August II, *der Starke*, outdid the grandfather in splendor, and gave to his capital its most characteristic building, the *Zwinger*. This building, planned

[1] The esthetics of French painting and sculpture found classical expression in lectures and discussions at the Académie royale de peinture et de sculpture, of which body Lebrun was the soul. Cf. Henry Jouin, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883, and W. G. Howard, *Publications of the Modern Language Association*, XXIV, pp. 40 ff. The kind of sculpture against which Lessing raised his protest is well represented by the work of Jean Baptiste Pigalle (1714–1785), especially his famous monumental tomb of the Maréchal de Saxe in the Thomaskirche at Strassburg. As may be seen from the picture in the *Zeitschrift für bildende Kunst*, XVIII, p. 152, this monument represents the extreme to which allegory may, or may not, be carried in sculpture.

under the immediate supervision of the Elector by Daniel Pöppelmann (1662–1736), is a structure of seven pavilions connected by a gallery of one story and enclosing an oblong courtyard of some fifteen thousand square yards, the whole conceived as the front yard of a royal palace which was never erected, but for which a museum building was ultimately substituted. The *Zwinger* was intended to furnish a framework and background for garden parties, pageants, and masquerades. In design it followed, like the palace at Versailles, the model of Roman baths and palaces. But in contrast to the sober exterior of Versailles, the *Zwinger* shows extreme profusion of external ornamentation; and if the effect of the whole is grandiose, the pavilions, provided as resting places for participants in court festivals, produce rather the effect of picture frames than of architectural masses,[1] and seem rather like cozy corners within a ball room than like shelters from the winds and rains of the outer world. In a small picture, such a pavilion looks as if it were made of porcelain. In both of these respects it prophesies the *Rokoko* style.

The next reign, that of August III (1733–1763), witnessed the efflorescence of *Rokoko* and along with it a return from French to Italian taste. The Court Church with its sixty-four statues of saints had an Italian architect, Gaetano Chiaveri (1689–1770); Italian opera superseded French comedy and tragedy at the Court Theater; and the picture gallery was filled with paintings of the Dutch and Flemish masters, but especially of the Italians after the time of Raphael. Furthermore, the greatest development in the manufacture of porcelain took place between 1730 and 1756 at Meissen; and *Meissner Porzellan* was the *Rokoko* product *par excellence*. At first used for the making of all sorts of

[1] Cf. the western pavilion in Springer, p. 381.

vessels adorned with painted figures, the soft clay soon came to be modeled into an infinite variety of plastic forms, such as cups, candlesticks, vases, and bric-à-brac for mere purposes of decoration. Leaves, flowers, flames, waving scarfs and banners, tiny knights, ladies, nymphs, cupids, dancing and playing swains and children — all very pretty and dainty, but capricious and fantastic — the forms of this art betokened serene unawareness that the question had ever been asked whether there is not, after all, some difference between the arts which is based upon the material of their imitation.[1] Saxony produced porcelain; Dresden was a colony[2] of Italy; but neither the French nor the Italian masters founded here a German school of art.[3]

Politically, the most important court in North Germany during the eighteenth century was that of Berlin; and in many respects the rapid rise of Prussia gave a new turn to German affairs. But in the arts Berlin was less of a leader; perhaps for the very reason that the more practical sense of the Prussians prevented leadership in the then popular direction. The Elector Frederick III of Brandenburg (1688), who as Frederick I assumed the title of King of Prussia (1701–1713), was not unlike August II of Saxony in fondness for the display of royalty; but he was less extravagant and less pompous. His buildings, the Royal Palace and the Arsenal in Berlin, are, especially the former, impressive for massiveness and imposing proportions, and are more like the palace at Versailles than the *Zwinger* in comparative freedom from inorganic ornamentation. In Andreas Schlüter

[1] Cf. Ziehen, pp. 46 ff.; Springer, p. 359; and Ludwig Volkmann, *Grenzen der Künste*, Dresden, 1903.

[2] So Winckelmann calls it; *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755), DLD 20, p. 8.

[3] Cf. C. Justi, *Winckelmann*[2], Leipzig, 1898, I, pp. 228 ff.

(1664–1714) the king possessed the most talented sculptor of those days, an artist whose work is distinguished for vigor, precision, and truthfulness to life. These qualities are conspicuous in the masks of dying warriors[1] with which he adorned the keystones of the window-arches in the court of the Arsenal, and also in his masterpiece, the equestrian statue of the Great Elector,[2] which stands on the *Lange Brücke* behind the Palace. But even Schlüter could not altogether escape the *Barock* atmosphere of the time. The figure of the Elector bestrides a powerful horse, true in every detail to the idea of a big-boned, full-blooded, and muscular animal; but the rider is not happily arrayed as a Roman emperor; and at the corners of the pedestal there are four chained figures, of dubious significance but indubitable restlessness.

The arts received little attention from the second king of Prussia, Frederick William I (1713–1740). Under Frederick the Great (1740–1786), French taste prevailed in all the arts. Sans Souci at Potsdam was another Versailles. Frederick's architect, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), built here and in Berlin upon the model of French classicism, but decorated the interior of his buildings in the *Rokoko* style. There were at this time no German painters or sculptors of renown in Berlin. Daniel Chodowiecki (1726–1801), the German Hogarth, did his best work as an engraver and illustrator. The painter most closely associated with Frederick was the Frenchman Antoine Pesne (1683–1757); the painter whose works are perhaps most largely represented in Frederick's collections is another Frenchman, Antoine Watteau (1684–1721), the typical

[1] Cf. Springer, p. 383.

[2] Cf. Brockhaus, *Konversationslexikon*, under *Deutsche Kunst*, plate V, figure 1.

Rokoko painter, whose favorite subject is a group of fine gentlemen and ladies loitering in a dignified manner in a park or forest.

Compared with Dresden and Berlin, Braunschweig is of small account in the history of the arts. It deserves mention, however, because its duke Anton Ulrich (born 1633, died 1714) strove on his part for royal magnificence, and collected pictures, principally those of the Netherlandish schools. And it might be added that still another princeling, Landgraf Wilhelm VIII of Cassel, made in the first half of the eighteenth century an important collection of Dutch and Flemish pictures, especially Rembrandts.

On the whole, it is probably not too much to say that in the seventeenth century the art of painting flourished to a greater degree in the Netherlands than in any other part of Europe. Peter Paul Rubens (1577–1640), Anton van Dyck (1599–1641), Adrian Brouwer (1605–1638), David Teniers (1610–1690) in Flanders; Frans Hals (c. 1580–1666), Rembrandt van Rijn (1606–1669), Jacob van Ruisdael (c. 1628–1682), Philips Wouwerman (1619–1668), Paul Potter (1625–1654) in Holland are only a few of the distinguished names which would be hard to match from another corner of Europe. Having a multitude of traits in common, these men nevertheless represent a great variety of tendencies and interests, and each is an unsurpassed master in his particular field. Common to them all are acuteness of observation, naturalness of color, and love of characteristic details; but the subjects which each treated by preference range from Christian legend, pagan mythology, history, allegory, still life, landscape, hunting, village life, and scenes from civic life to portraits of contemporaries. Many of the Dutch and Flemish painters went, like the French, to Rome, and came under the influence of Italian art; others were in turn more or less influenced by

the French. But foreign influence was a small factor when combined with the native impulse and tradition; and of this tradition we may say that it taught those born to it to find the picturesque in almost every situation and in every rank of life, to humanize religion, and to sensualize even the abstract. In general, Netherlandish art was characteristic rather than typical; true rather than beautiful; often humorous where the Italian was cynical; rather emotional than intellectual; often grandiose, but never ostentatious; democratic, sympathetic, and sincere. It stands at the opposite pole from the ideal of beauty postulated by Lessing; and in that excessive allegorizing which Lessing thought the gravest danger to artists of his day and generation no painter was ever bolder than Rubens in the series of illustrations of the life of Marie de Médicis which he painted for the Luxembourg Palace in Paris, and which are now in the Louvre.[1]

VI.

"PICTORIAL" POETRY.

If we now make a rapid survey of the course of German literature of the seventeenth and early eighteenth centuries, it appears that the same foreign influences which then determined the taste in painting, sculpture, and architecture operated also to make German poetry then less national than at almost any other time in recent history. Luther's Reformation had been a democratic movement, the great questions of which were debated before the forum of the people and in the language of the people. But the end of the sixteenth century witnessed an ominous return to Latin as the language of the cultivated; the troublous times of the Thirty Years' War (1618–1648)

[1] Cf. the volume *Rubens* in *Klassiker der Kunst*, V, Stuttgart, 1905.

brought such a horde of foreigners to Germany that the German language was well-nigh swamped with outlandish words and expressions; between this war and the Seven Years' War (1756–1763) the cleft separating the learned and the unlearned yawned wide, and "polite" letters banefully emphasized the artificial courtesy of caste. Meanwhile men of position and men of letters who had the cause of German culture at heart sought inspiration partly in classical antiquity, partly in the example of those countries which had developed a national culture in the light of the revival of learning, especially Italy and France. The Italian academies were the models of the *Deutsche Sprachgesellschaften* (*e.g.*, *Die fruchtbringende Gesellschaft*, 1617); and the French *Pléïade* with Pierre Ronsard (1524–1585) at its head was the guide of the "father of German poetry," Martin Opitz (1597–1639).

Both the *Sprachgesellschaften* and Opitz are entitled to credit for their aims, and for some of their achievements. In part their objects were wholesome and national. The *Sprachgesellschaften* endeavored to purge and dignify the language; Opitz taught by precept and example that the proper basis of German verse was the accentuation of words instead of the mere enumeration of syllables which had satisfied Hans Sachs. But with the members of these *Gesellschaften*, including Opitz, the fatal doctrine prevailed that poetry was an elegant accomplishment, a useful art for the celebration of weddings, birthdays, and public events; a means of expression which could be acquired and practiced like any other exercise of wit and skill; a trick to be learned of the Romans and their imitators; so that the bulk of the products of these rhymsters are little better than imitations of imitations, artificial manipulations of classical mythology, stiff and dull versifications of Christian sentiments, or preposterous masqueradings in the guise of impossible swains and shepherdesses. Opitz's

Buch von der deutschen Poeterey (1624), the *magna charta* of diction for the seventeenth century, deals with hardly any other matters than questions of definition and form, on the authority of Julius Cæsar Scaliger (1484–1558; *Poetices libri* VII, 1561) and Ronsard (*Abrégé de l'art poëtique en notre poésie française*, 1565). Opitz was not lacking in a sense of the import of his art;[1] but how crude his conception of it was, the following verses[2] to his friend, the painter Strobel, bear witness:

. . . denn sollt' ich Dich nicht kennen,
Ich, der Poeten Teil, als wie sie mich ja nennen,
Dich, aller Maler Licht? Es weiß fast auch ein Kind,
Daß Dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
Wir schreiben auf Papier, Ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Gold; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel alles nach.
Dies ist's, was hierbevor der Cheronenser[3] sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom auch nicht bezahlen
Der Klugheit hohen Wert, daß Euer edles Malen
Poeterei, die schweig', und die Poeterei
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sei.

The poetry of Opitz and those who regarded him as their master belongs to a kind of belated Renaissance. It was the work of respectable scholars and sober craftsmen. The religious poetry of Friedrich von Spee (1591–1635), Simon Dach (1605–1659), Paul Fleming (1609–1640), Paulus Gerhardt (1607–1676), Johann Scheffler (1624–1677) is not lacking in genuine human feeling along with its correctness of form. The same is true of Fleming's love poems, and of the epigrams of Friedrich von Logau (1604–1655). These poets represented the classical spirit in a time that was tend-

[1] Cf. the verses under the rubric *Dass die Poeterey unsterblich sey*, DNL XXVII, p. 14.

[2] *Teutsche Gedichte*, Frankfurt, 1746, II, p. 396.

[3] Erroneous for Simonides of Ceos.

ing more and more towards romantic extravagance, as the *Barock* influences began to get sway in Germany. In France, the pseudo-classical pomposity of Ronsard had been supplanted by the *précieux* refinements of François de Malherbe (1555–1628). When Paris began to loom up as the shining example of splendor and elegance, the Germans were rather dazzled by the splendor than illumined by the elegance, the very impotence of their attempts at emulation leading to ridiculous excesses. Fashion usurped the place of style, the gentleman *à la mode*, if he seemed a caricature, nevertheless became a type; and politeness, then called *Politik*, the norm of conduct for the man of the world of those days, inevitably suggests policy and not principle.

The prevalence of these ideas is best attested by contemporary protests against them. Thus Hans Michael Moscherosch (1601–1669), a man by no means free from pedantry and the ostentation of learning in foreign tongues, devoted a whole chapter of his *Gesichte Philanders von Sittewald*[1] to upbraiding the German fondness for foreign garb. Johann Lauremberg (1590–1658), professor of poetry at Rostock, likewise ridiculed in his Low German *Veer Schertz-Gedichte*[2] this subserviency to France in language, titles, and clothing; and Logau summed up the situation in the epigram,[3]

> Frankreich hat es weit gebracht; Frankreich kann es schaffen,
> Daß so manches Land und Volk wird zu seinem Affen.

As was said above, Fleming was a man of real poetic feeling. Fleming at his worst is therefore no unfair example of what then passed for poetry. Here are some lines of his:[4]

1 *À la mode Kehraus*, DNL XXXII, p. 111.
2 Neudr. XVI.
3 *Sinngedichte*, 1654, DNL XXVIII, p. 181.
4 DNL XXVIII, p. 25.

Von den Blumen.

Der Rosen Milch und Blut muß ihren Wangen weichen,
Kein rotes Nägelein mag ihrem Munde gleichen.
Die Saffranblume stirbt für[1] ihrer Hände Zier,
Vergißmeinnicht vergißt auch seiner selbst für ihr.
Narzissen sind wohl weiß, doch nicht für ihren Händen,
Die Veilchen werden blaß, wenn sie sich nach ihr wenden.
Ihr Hals ist heller noch als alle Lilien sein,
Und ihre Brust sticht hin[2] der Anemonen Schein.
Ihr süßer Odem räucht[3] wie starke Bisemblumen,
An ihr ist, was uns schickt Panchea[4] und Idumen.[5]
Was sag' ich? Müßt doch ihr, ihr Blumen, selbst gestehn,
Sie sei noch tausendmal so schön, als Tausendschön!

It was, however, with the so-called Second Silesian School that genuine *Barock* poetry set in, bringing its bombast, its exotic obscenity, and its suave gallantry. The Silesian Andreas Gryphius (1616–1664), the father of the regular German drama, had sought his models in Holland and in Greece, and erred rather on the side of heaviness and an overladen style; but his fellow-countrymen, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617–1679), and Daniel Casper von Lohenstein (1655–1683), caught from the Italians Giovanni Battista Guarini (1537–1625) and Giovanni Battista Marino (1569–1625) the tricks of amusing a lascivious court with facile and ornately sensual verses. Gryphius in his *Horribilicribrifax*[6] could hold up to ridicule the *miles gloriosus* of the Thirty Years' War; but Hoffmannswaldau in his *Heldenbriefe*[7] and Lohenstein in his plays, such as *Cleopatra*,[8] are erotic, immoderately figurative, and indecent.

[1] für = vor, in comparison with.
[2] excels.
[3] räucht = riecht.
[4] An East Indian island.
[5] Idumæa in Syria.
[6] DNL XXIX, pp. 243 ff.
[7] DNL XXXVI, pp. 3 ff.
[8] DNL XXXVI, pp. 111 ff.

From two quarters the reigning pretentiousness of the Silesian style was attacked and overcome in the last decades of the seventeenth century: a form of naturalism was arrayed against its unnaturalness, and a new criticism assailed its absurdity. The naturalism was a legitimate descendant of the popular tradition of the sixteenth century; the criticism, a child of the common sense and good taste of the *siècle de Louis XIV.* Christian Weise (1642–1708), himself a Silesian, a pedagogue, a man of serious, moral, didactic nature, by temperament more inclined to esteem substance than to cultivate form, was a foe of all hypocrisy, and so a born leader in the crusade against literary artificiality. His watchword was, Man muß die Sachen also vorbringen, wie sie naturell und ungezwungen sind, sonst verlieren sie alle grace, so künstlich als sie abgefaßt werden. *Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt*,[1] the best known of Weise's four novels, is as severe in dealing with apish imitation of the French in dress and language,[2] as in rebuking the pedantry and presumption of those who would substitute[3] *Tageleuchter* and *Reit-Puffer* for the imported but current words *Fenster* and *Pistole*. This was a wholesome protest against Lohenstein's bombast. A similar though veiled protest animates Weise's fifty-odd dramas. These are distinguished by complexity of plot and by the effectiveness of individual scenes; but above all by realistic naturalness of treatment. They are in prose which is differentiated so as to conform to the character of the speaker; they were calculated for actual performance; and Weise's endeavor throughout was to be honestly matter-of-fact. He did not escape prosiness, but he did avoid bombast. Nor was his method of composition by any means free from artifice. In his

[1] Neudr. XII.
[2] Pp. 103 ff.
[3] P. 66.

best-known play, *Der bäurische Machiavellus*,[1] the action of the real personages is enclosed in a dull and elaborate allegory in which abstract qualities personified bear their Latin names: Politicus, Civilis, Simplex, Fidelis, Innocens, and so forth. In two respects, therefore, Weise, though marking a stage beyond Lohenstein, illustrates and foreshadows the abuses corrected by Lessing: his naturalism is mere imitation, and is germane to a lifeless description of nature; and his invention is a kind of mediæval allegorizing striving to express more than it has the means to objectify.

On the side of criticism, the poetry represented by Hoffmannswaldau and Lohenstein was attacked by three writers usually associated as "opponents of the Second Silesian School":[2] Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (1654–1699), Benjamin Neukirch (1665–1729), and Christian Wernicke (1661–1725), — men of very different character and careers, but alike in having profited by the precepts of Boileau, and in acknowledging a strong preference for the Roman poets over against the Italians recently in vogue. Canitz was a cultivated gentleman, a courtier, diplomat, traveler, a man of taste and discretion; a poet only in so far that he could compose with ease and elegance. As a critic he was more gentle than revolutionary. From the satire *Von der Poesie*,[3] his principal critical utterance, it appears that he regards poetry as a dignified pastime,[4] and an art of imitation of nature;[5] and his chief ground of objection to the Silesian style is its unnaturalness.[6]

Neukirch, by birth and early affiliations a Silesian, represents in his own person the transition from Italian to French discipleship, and the transference of leadership in literary

[1] DNL XXXIX, pp. 2 ff.
[2] DNL XXXIX.
[3] DNL XXXIX, pp. 404 ff.
[4] Ll. 5–7.
[5] Ll. 137–141, 146–149.
[6] Ll. 152–159.

matters from Silesia to Prussia and Saxony; for in the first years of the eighteenth century he attached himself to the court of the Hohenzollern, and in 1774, after his death, his works were edited and lauded by Gottsched, the Leipzig dictator, as a safe guide for a groping age. Neukirch wrote addresses, odes, religious meditations, satires (after Juvenal and Boileau), translations (notably of the *Télémaque* of Fénelon) and versified criticisms. Among the last-mentioned the satire *Auf unverständige Poeten* [1] is the best compendium of his opinions. Like Canitz, Neukirch derides the preference for artificial adornment over unadorned nature,[2] and insists upon reason [3] and the good sense [4] of the ancients as the all sufficient guides for the modern poet.

Wernicke, on his father's side a Saxon, on his mother's an Englishman, by birth a Prussian, by profession a diplomat, pursued the art of poetry as an avocation in his youth, and as a vehicle of satire in his early manhood. He belongs with Logau as a writer of epigrams; he is a predecessor of Lessing as a literary critic and, to some degree, as an esthetic philosopher. He seems to have introduced the word *critique* into the German language. In his prefaces and the notes that he appended to his epigrams he showed how intelligent criticism of his predecessors, his contemporaries, and himself could be made fruitful. Though in his youth an admirer of Hoffmannswaldau and Lohenstein, and always well disposed towards them personally, he severely arraigns their unnatural figures of speech, and the other improprieties of the Silesian style. *Sinnlichkeit*, by which he means intellectuality, ingenuity, wit, and mental keenness, is the quality which he demands of poet and poetry; the expression of pregnant thought in direct and inelaborate symbols is his poetic

[1] DNL XXXIX, pp. 479 ff.
[2] Ll. 97 ff.
[3] L. 103.
[4] L. 145.

method; and in spite of the fact that he called some of his characterizations of persons *Gemälde*, and made constant use of the terminology of painting in his discussions of the problems of poetry, he knew how to depict qualities of mind in action, and of person in effect on other persons; and he never indulged in frosty descriptions of the outward aspect of things. Lessing paid his critical respects to Wernicke in the *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm*.[1]

It was Wernicke's fate to be too soon forgotten by his fellow-countrymen. During the first half of the eighteenth century one or two men of letters knew and esteemed him; but when, in 1749, the Swiss Bodmer undertook a reprint of Wernicke's works, he was obliged to confess that this German Martial had been lost to sight, and that his book had become a rarity possessed by only a few libraries. The power of a single man could hardly have sufficed to stem the tide, swollen as it was by influences from several directions, which set in shortly after Wernicke's time; but the fact remains that Wernicke's doctrine, if it had gained wide-spread recognition, ought to have made once for all impossible the popularity of that literary abuse which immediately before Lessing enjoyed the greatest vogue, and, more than anything else, called forth his *Laokoon*, namely, *die Schilderungssucht in der Poesie*.[2]

Three German names are unenviably associated with the mania for description: Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), Albrecht von Haller (1708–1777), and Ewald Christian von Kleist (1715–1759); and a fourth name, that of the

[1] Cf. W. G. Howard, *Publ. of the Mod. Lang. Assn.*, XXIII, pp. 520–544, and Rudolf Pechel, *Chr. Wernickes Epigramme*, in *Palaestra*, 71, Berlin, 1909.

[2] Cf. *25*, 12.

Englishman James Thomson (1700–1748), was early connected with it.

The modern reader has difficulty in finding anything in Brockes that can conceivably be called poetical; and the most lasting impression produced upon the modern mind by his interminable enumeration of commonplace facts is dullness or unintentional humor. Brockes was a man of one idea, which he expounded in nine volumes of verses: the idea that the visible universe is in all its details a manifestation to man of the omnipotence and the love of the Creator. The nine volumes all bore the appropriate title, *Irdisches Vergnügen in Gott*. David Friedrich Strauss described the verses as ein gereimter physiko-theologischer Beweis. Brockes himself furnishes a kind of motto for all his activity in the lines that conclude his *Nochmalige Beschreibung der Nachtigall:*[1]

Ist's möglich, daß von solchem Singen
Die Quell' ein tönend Stäubchen sei?
Ein Federchen, drin Ton und Leben,
Ein flügelschwingender Gesang,
Ein Schall, ein Hauch mit Haut umgeben,
Ein singend Nichts, ein bloßer Klang?
In solchen forschenden Gedanken
Vertiefte sich mein muntrer Sinn;
Ich schloß, nach Hin- und Wiederwanken,
Es sei was Himmlisches darin.

Every word in the last quatrain is characteristic and significant. With imperturbable cheerfulness Brockes buried himself in the contemplation of natural phenomena, argued the pro's and con's of every minute detail, and *concluded* that there was something in each — not always much — evidently of Heavenly design. But on the other hand, as has been repeatedly pointed out, this very absorption in nature on the

[1] DNL XXXIX, p. 307.

part of a serenely serious, amiable, and benevolent mind, this capacity for minute observation and patient report, for enthusiastic immolation of personal life in the manifold life of the physical universe, represented a tendency which not only proved a wholesome antidote to the frivolously unnatural intellectuality of the Anacreonticists Hagedorn, Gleim, and Uz, but also directed attention to a source of inspiration which since the days of Opitz had been given scant consideration. This was the secret of the popularity of Brockes: he conducted his readers out into the fresh air; he opened their eyes to the facts of vegetable and animal life; and if he did not interpret nature in forms of poetry, he at least led to the discovery in nature of the stuff of which poems are made.

The first volume of the *Irdisches Vergnügen in Gott* appeared in 1721. There were six new editions before 1745. In 1745 Brockes published a translation of Thomson's *Seasons*.[1]

Thomson was a *poet*—there can be no two opinions about that; and his *Seasons* are four poems, well planned, well executed, abounding in admirable scenes, episodes, and reflections, and constituting as a whole a marvelous interpretation of the spirit of the times of year. One gets from Thomson's blank verse something like the impression of Marlowe's "mighty line": not the poised grandeur of Milton, but the sense of exaltation which accompanies the upward lift of strength soaring towards an ideal. Stirring rhythm, daring figures, striking words and turns of phrase, and original epithets ever and anon relieve the mind from the suggestions of monotony inevitable in a composition on even so short a series as four similar themes. Lessing, who printed a short life of Thomson in his *Theatralische Bibliothek*, beginning

[1] This version is in lumbering rhymed lines of eight feet, into which the diluted substance of Thomson's sentences is cast, but from which every effect of form and nearly all the poetry are missing.

Thomson ist auch in Deutschland als ein großer Dichter nicht unbekannt,[1] said that the first lines of the canto on Winter could not be more sublime.

Thomson's view of nature is noteworthy for the unusually close alliance in which he sees the life of man and the natural forces which serve or dominate it; and for the scrupulously exact exposition which it enabled him to give of the phenomena of the physical world on the one hand, and the conditions of rustic life on the other. One of his earliest critics, Swift, complained that very little happens in the poem; and it is true that the action is overshadowed by the elaborate setting of the stage. The actors are different from time to time, and there is no connection between the successive groups. Thomson was a Roussellian before Rousseau. He extols nature and the state of nature; not infrequently he depicts still life; but just as frequently it is the moving things in the landscape that attract his eye, and the operations of husbandry that he describes in their successive moments. In many a subject, however, that Lessing would say was better suited to the painter than to the poet, the art of Thomson leaves little to be desired.

Albrecht von Haller was one of the most remarkable men of the eighteenth century — remarkable alike for the range of his interests, his industry, and the fruitfulness of his ideas. A man of the broadest training, he combined encyclopedic attainments in the natural sciences with the knowledge and love of poetry. He was a physician, an anatomist, botanist, a member of the first faculty of the university of Göttingen, and the first president of the Royal Academy of Sciences there. From his earliest youth he wrote verses, his first models being Lohenstein and Brockes. He never quite outgrew their influence, though his confessed ideal was Virgil,

[1] L-M VI, p. 53.

and among the moderns, Thomson and Pope made the deepest impression upon him. Haller's poetry was essentially didactic in purpose, descriptive and epigrammatic in form. The very titles of his most ambitious works give evidence of this character; *Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben; Die Falschheit menschlicher Tugenden; Die verdorbenen Sitten; Über den Ursprung des Übels.* Serious, melancholy, benevolent, he, like Thomson and Rousseau, longed to restore men to the perfect state of nature; and he surveyed both nature and human life with the eye of a moralist and of a scientist at the same time. His most widely esteemed poem, *Die Alpen*, first printed in 1732, was novel in German literature, in celebrating the majesty of the mountains and the corresponding wholesomeness of the life of the mountaineers. It is rugged and masculine in tone, but utterly prosaic in form. Haller himself calls attention to the labor put upon the construction of the stanzas, the care bestowed to secure for each a climax and a strong conclusion. He failed to conceal his art. In the constantly recurring zwar, doch, allein, weil, indessen, wahr ist's, and the like, we feel the breath of argument that chills poetry; and the learned poet, as Lessing says,[1] malt, aber ohne alle Täuschung.

We must say the same of Kleist: er malt, aber ohne Täuschung. The painting in his *Frühling* (1749),[2] closely imitative of Brockes's translation of Thomson, is equally remote with Haller's from the poetry of Thomson. Kleist's poem is in part a rhapsody on the simple life of rustics; in part a hymn to the Creator; in part a series of scenes observed by a stroller in the country; and for the rest, a cata-

[1] *109*, 18.

[2] Original version in *Werke*, ed. A. Sauer, Berlin, Hempel, I, pp. 173 ff. Revised version (1756) *ibid.*, pp. 206 ff.; also, ed. Muncker, DNL XLV, pp. 169 ff.

logue of the equipments and the surroundings of a farmer. Near the end of his poem Kleist apostrophizes Haller, gratefully conscious of spiritual kinship with him. But he is more ardent, and less didactic; more self-conscious; and more inarticulate and exclamatory the less he has to say. Most of his "pictures" are derived, through Brockes, from Thomson; much of his method consists in the mere indication of things, without even the feeblest attempt to give them objective existence. The spirit of the times, seeking nature, and reveling in individual feeling, acclaimed Kleist, as it had acclaimed Brockes and Haller; and even Lessing was in his youth not unaffected by the contagion of sympathetic enthusiasm. But his rationalistic temperament soon saved him from persistent exaggeration of the emotional elements in art. Such depicters of still life as Haller and Kleist fairly challenged criticism. Exemplifying the misfortune of real talents led astray by false ideals, they inevitably suggested the doctrine in accordance with which the true poetic ideal might be rehabilitated. The call was imperative. For not only did the most lauded poet of that generation, Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), show unmistakable signs of predilection for exhaustive description, but the theorists of the time, however much they might quarrel over other questions, seemed to be at one in the adoption of Horace's supposed identification of poetry and painting in the phrase *Ut pictura poesis*.

VII.

LESSING'S PROBLEM AMONG THE MODERNS.

In esthetic philosophy, as in the formative arts and in poetry, Italy and France were the guides and leaders of Germany in the sixteenth and seventeenth centuries. In the

eighteenth century powerful influences in philosophy, and favorite models in poetry were derived from England; but the English themselves had been pupils of the Italians and the French in everything pertaining to the theory and practice of the arts. The science of poetry among the moderns is ordinarily said to have begun with Marco Girolamo Vida and his Latin verses, *Poeticorum libri* III (1527); it received its fullest definition in the ponderous Latin treatise, *Poetices libri* VII (1561) of J. C. Scaliger. Vida was a modern Horace who imparted advice to a young poet as to how the highest form of poetry, the epic, might be striven for in the light of the example of the greatest of Latin poets, Virgil. Vida makes fewer references to painting than Horace, and says nothing about the relation in which the two arts are to be supposed to stand to each other. Scaliger also enters upon no discussion of this relation, but rather takes it for granted that the relation is close, saying in one place,[1] *Omnis enim oratio* εἶδος, ἔννοια, μίμησις, *quemadmodum et pictura: id quod et ab Aristotele et a Platone declaratum est.* This was the common doctrine of the Renaissance, modified only by the qualifications of the dictum of Simonides that one art was dumb and the other vocal. That both treated the same subjects and aimed at the same results was generally assumed to be self-evident. But the more penetrating of the writers on poetry, and above all the numerous painters who wrote treatises on their art, occasionally made distinctions which only needed a further development to put to shame many of the confusions of later generations; and here and there we find a man not unworthy to be called an ancestor of Lessing.[2]

[1] *Poetice*, p. 401, ed. of 1617.

[2] Cf. my comprehensive article entitled *Ut pictura poesis* in the *Publ. of the Mod. Lang. Assn.*, XXIV, pp. 40 ff.

Such a man was Leon Battista Alberti. His treatise *Della Pittura* (1436),[1] so far as it goes beyond technical matters of practical utility, tends to bring out the likeness rather than the difference between poetry and painting. But it may well do this; for human beings, human emotions, and poetic ideas are, in the author's opinion, the highest type of subject which the painter can treat in his imitation of nature; and the purpose of this treatment is expression, not mere representation.

Such a man *a fortiori* was Leonardo da Vinci, who left at his death in 1519 a mass of unedited documents later loosely gathered into three parts of a *Libro di Pittura.*[2] The first of these parts contains in unsystematic form a truly remarkable "parallel" between the arts. Lionardo regards poetry as inferior to painting; but this is because he seems to recognize no other kind than descriptive poetry; and because of his natural preference for the eye and the things of sight over the ear and the things of hearing. Poetry, he says, can be at best a melody; it takes time, its effects are vague, and its inventions are illusory. But painting is a harmony of simultaneous co-operation; its effects are immediate, vivid, and true to life. Poetry gives us the shadows of things; painting, the bodies that cast the shadows. These bodies, however, are no copies of reality; they are expressions of the fancy, and have symbolical as well as objective significance.

There were other painters in Italy who in the course of the sixteenth century wrote about their art and its relations to poetry; but the most valuable discussion of these questions

[1] Accessible with a translation into German in R. Eitelberger von Edelberg's *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI, Vienna, 1877.

[2] Edited with a translation into German and a commentary by Heinrich Ludwig, in Eitelberger's *Quellenschriften*, nos. XV–XVII, Vienna, 1882.

is found in the works of two men of letters, Benedetto Varchi and Lodovico Dolce, the latter of whom was known to Lessing, the former apparently not.

Varchi answered before the Florentine Academy in 1546 an inquiry,[1] wherein poets and painters are similar and wherein they are different. They are similar in imitating nature, but they differ in the means that they employ, and to a considerable extent also in the subjects that they imitate. For the poet has to do chiefly with the things of the mind and soul; the painter, chiefly with the appearance of the body. The painter does indeed reveal the emotions of the soul as they find expression in variations in the appearance of the body; and the poet does also describe external appearances; but the fact remains that the realm of the inside of man is the peculiar domain of the poet, and the realm of the outside the peculiar domain of the painter.

The fame of Dolce has suffered from the just criticism by Lessing[2] of Dolce's praise of Ariosto's description of the fairy Alcina. Dolce's *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (1557),[3] was, however, a book that deserved the esteem in which it was held by Italians, Frenchmen, and others. Though in the form of a dialogue on the comparative merits of Raphael and Michelangelo, it develops in orderly fashion the essential truths about painting in its three parts, invention, design, and coloring. Invention is the poetic element, common to all creative artists. By means of invention, the painter rises above mere imitation of visible things, and becomes, equally with the poet, an interpreter of the facts of life, a narrator of stories illustrating human experience, and

[1] *Lezzioni*, Florence, 1590, pp. 226–230.

[2] *128*, 31 ff.

[3] Translated into German by Cajetan Cerri, Eitelberger's *Quellenschriften*, II, Vienna, 1871.

a translator of truth and goodness into the language of beauty. By means of design and color he gives to his inventions an affecting and verisimilar embodiment, so that his dumb figures seem to speak, to weep, to laugh, and to express thoughts and emotions. These figures are natural without being copied from nature; they combine in a single form the beauties which nature has scattered among a thousand individuals; the painter thus corrects the imperfections of nature; and he who has thoroughly acquainted himself with the marbles and bronzes of antiquity can make this correction with a sure hand. Expressing an ideal, the painter can give form and substance even to unsubstantial entities like spirits and qualities; and being a poet as well as a historian, he personifies the impersonal forces that impel human beings to act. But it is not well that his allegories should be so profound or obscure as to be unintelligible.

The seventeenth century saw the seat of speculative activity in the esthetics of painting pass from Italy to France. Hardly more than one Italian book of that century attained to international importance, and this was dedicated to Colbert, the minister of Louis XIV, and was otherwise akin in spirit to the ideals of the French. I refer to *Le vite de' pittori, scultatori, et architetti moderni* (1672) by Giovanni Pietro Bellori. The preface to this volume is an exposition of the idea of a painter, delivered as a lecture before the Roman academy di San Luca in 1664; the volume itself, as appears from the title, is chiefly biographical. French esthetics, however, began not only under the influence of Italian esthetics, but in Italy, and in close contact with Italian works of art. The science had its origin with a group of young men gathered about the French painter Nicolas Poussin (1594–1665), who from 1624 to 1639, and again from 1642 to his death, resided in or near Rome.

Poussin has been called *le peintre cornélien.* His favorite subject was a Roman or an ideal landscape adorned with relics of antiquity and used as a background for groups of figures of men and women of ideal proportions, in graceful ancient garb, and in dignified attitudes. A picture of his is like a scene from a drama of Corneille's. Poussin[1] left no theoretical treatises, but he was generous in giving instruction to disciples; and so far at least as the composition of pictures is concerned, ideas of his persisted in France for a hundred years or more. They passed immediately into a Latin poem by one of his disciples, the poem *De arte graphica* by Charles Alphonse du Fresnoy, published in 1668, after the death of the author, with a translation into French prose and with notes by another disciple of Poussin, Roger de Piles.[2]

The poem *De arte graphica*[3] is an "art of the poetry of painting" published six years before Boileau's *Art poétique.* Like Boileau, du Fresnoy draws more or less upon Horace; but he stands in still closer relation to Vida and to Dolce; and his general conception of the purpose and the method of his art is that of Poussin. The poem begins with the words —

> "Ut pictura poesis erit; similisque poesi
> Sit pictura."

[1] Cf. Paul Desjardins, *La méthode classique de Nicolas Poussin* in *La méthode des classiques français*, Paris, 1904, pp. 165–211.

[2] In 1695 de Piles's book, including du Fresnoy's poem, was translated into English prose by John Dryden; and to the translation Dryden prefixed a "Parallel of Poetry and Painting" which is for us the readiest introduction to the theory of art in which these two species were equated, and which, as we see, is of ancient origin, as is the characteristic theory of the Renaissance, and of the classical, or pseudo-classical, times in France, England, and Germany. Dryden's "Parallel" is conveniently accessible in W. P. Ker's *Essays of John Dryden*, Oxford, 1900, II, pp. 115–153.

[3] Cf. Paul Vitry, *De C. A. Dufresnoy pictoris poemate quod "De arte graphica" inscribitur*, Paris, 1901.

The kind of poetry to which painting is thus assimilated is, however, dramatic poetry — an assimilation quite in the spirit of Poussin, and at least suggested by Dolce. Vida, following Aristotle and Cicero, divides poetry into three parts, namely, invention, disposition, and elocution. Du Fresnoy, following Dolce, divides painting into the three similar parts, invention, design, and coloring. Since du Fresnoy accepts without question the saying of Simonides, and seeks throughout rather to emphasize the likeness of painting to poetry than to detect differences between the two arts, we ought to take his poem for what it professes to be and not expect it to be a *Laokoon* before Lessing. Painting, as he understands it, is expression of an ideal, correction of nature in accordance with individual inspiration and after the model of the ancients, and the telling of a story or the representation of a scene such as might form part of a drama. Specialization of the sense in which "poetry" is taken obviously removes many of the objections that would have to be made to an indiscriminate likening of painting to poetry; and the ever-present insistence upon the quality of expression in a picture gives the painter the right to any symbols that actually serve his purpose, putting, that is to say, to the proof of experience — where it belongs — the question how far the artist may go above and beyond nature in his choice of symbols. Such a theory as Lessing's, according to which the end of art is the production of things of beauty, and the means is the depiction of bodies, approaches the subject from a different side, and must see questions in a different light. From which side we can approach nearest to the truth is another matter. Painters have first, last, and all the time sided with du Fresnoy.

Du Fresnoy's commentator, de Piles, goes still farther than he in vindicating the sovereign freedom and the creative

character of the painter. Besides the edition of *De arte graphica*, de Piles published a *Cours de peinture* (1708), and other works, in the interest of his theory. It is true that his boundless enthusiasm for Rubens led him to excessive fondness for allegory; true also that the high value which he attached to expression led him to concede to painters the capacity to express and arouse passions which few persons probably experience in the contemplation of pictures; true, in the third place, that he raised the notion of artistic illusion to the pitch of deception, where effects cease altogether to be artistic. Nevertheless, some elements of his doctrine are not only in advance of du Fresnoy; they are also in advance of Lessing.

In the first place, de Piles does not rest content with such an inclusive conception as Lessing's *Malerei* for distinguishing all of the formative arts from poetry. He holds that the ancient statues exemplify the highest types of beauty; but he warns painters against the temptation of copying them too closely, lest their pictures should seem colder and harder than marble itself. Secondly, he declares that the way to give animation to a picture is to catch and preserve in it "those fugitive and transient beauties . . . such as the different airs of an assembly upon the sight of an unexpected and uncommon object, some particularity of a violent passion, some graceful action, a smile, a glance of an eye, a disdainful look, a look of gravity, and a thousand other such like things"[1]—all of which is to be contrasted with what Lessing says (*37*) about transitoriness. Thirdly, de Piles, agreeing with the universal sentiment that the fine arts ought to be true to nature, perceives that truth is a variable term, and that there is a special "truth" for each of the arts. He recognizes three kinds of truth: simple, ideal, and com-

[1] Dryden's translation.

posite, or perfect. Simple truth is the exact copy of reality — exemplified in the art of painting fruits, flowers, and still life. Ideal truth, exemplified by the ancients, is a new creation made by combining the elements of nature according to a preconceived type of beauty, grace, or grandeur. Composite or perfect truth, finally, a goal which only Raphael has attained, and he but rarely, consists in such a coalescence of elements of ideal truth with elements of simple truth as gives to the former a firm footing on the ground of reality, and lifts the latter out of the narrow sphere of the partial, peculiar, and accidental. De Piles does not develop his proposition *il y a un vrai dans chacun des beaux arts*, but its far-reaching import is hinted at in what was said above about painting and sculpture. It is with good reason, for instance, that a portrait bust is either not draped at all, or only in a loose flowing robe, and a painted portrait represents the subject in his customary garb, notwithstanding the fact that sculptor and painter alike aim at a form essentially true to the subject's character. It is equally certain, to quote Sophocles, that "purple cheeks" may be true in a description, and not in the least suggestive of the wound which a black and blue countenance would presumably indicate to the eye. Lastly, de Piles gives to historical and landscape painting the supreme places among the kinds of painting; whereas Lessing gravely questions whether there is an ideal in landscape,[1] and virtually denies historical subjects to the painter because, representing actions, they belong to the poet. The art of painting could not live long if it accepted Lessing's restriction to beautiful bodies in beautiful attitudes.[2]

Besides du Fresnoy and de Piles, Poussin had in the person of Charles Lebrun another disciple, and a still more

[1] Cf. *Entwurf* No. 3. Kap IX. [2] *102*, 29.

influential one; for Lebrun was not only distinguished as a painter, he was the leading spirit in the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris (founded in 1648 but rehabilitated under Lebrun's influence in 1662); and the Academy undertook in lectures and discussions to formulate the esthetics of the arts to which it was devoted. In this endeavor it followed ancient statues as models for individual figures, Poussin as the guide in the secrets of composition, and the old pseudo-Horatian doctrine, *Ut pictura poesis*, in the general tendency to regard painting and sculpture as arts of expression, like poetry.[1]

In one of the earliest of the lectures,[2] the sculptor Gérard van Opstal described the principal figure in the Laocoön group, pointing out that it was a model of ideal beauty by the imitation of which the artist could correct the imperfections of nature. Laocoön, he said, was a person of high birth, of noble figure, dignity, and grandeur — just such a person, we may add, as Corneille would have chosen to be the hero of a tragedy — and the assembled Academy agreed with these opinions. For the Academy, however, one ancient statue served as a model no less acceptably than another, Greek was Greek, and there was no appeal from that authority. Nevertheless, it was not without reasoning that this authority was recognized. Lebrun[3] defended Poussin against the charge of having servilely copied the ancients, by saying that since he and the ancients were guided by the truth of nature, it was inevitable that Pous-

[1] Cf. S. Rocheblave, *L'art français au XVIIe siècle dans ses rapports avec la littérature*, in L. Petit de Julleville's *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, 1898, vol. V, pp. 660 ff.; Henry Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883.

[2] July 2, 1667; Jouin, pp. 19–26.

[3] Jan. 7, 1668; Jouin, pp. 91 f.

sin's figures should be like those of the ancients, in the same way that one ancient statue is like another. But indeed the ancient artists enjoyed great advantages over the moderns: they had beautiful models constantly before their eyes; the Greek mode of life with its freedom from prudery, the loose garments which in no wise constrained the body, the habit of frequently dispensing with all clothing, the many athletic contests, in short, the out-door life of the whole people developed a beautiful race; so that it is no wonder the Greeks were able to carve beautiful statues. Study of ancient statues had enabled Poussin to perceive and represent nature as she ought to be; and similarly, he composed scenes as they ought to be,[1] omitting superfluous or incongruous details, and giving to the whole that air of serene grandeur which the individual Greek figure seems to breathe. The Academic painters aim at effects indistinguishable from the effects which poets seek to attain: they endeavor to convey ideas, to tell stories, to arouse emotions, and to express themselves. This aim is fully set forth by the painter Henri Testelin in a lecture entitled *l'Expression générale et particulière*.[2] Testelin goes so far in identifying the rules of painting with those of poetry that, on the one hand, he declares it an axiom that a painter will observe the three dramatic unities of action, time, and place; and on the other hand, he claims for the painter the same right to allegorical figures that the poet has to fantastic ones. Each wishes to give objective form to his subjective conceptions; there are mystical conceptions to be symbolized as well as realities to be plainly uttered or represented; and painting is mute poetry, the rhetoric of artists. Testelin holds, to be sure, that allegorical figures should not actually take part in scenes with historical personages, but like statues in a garden may

[1] P. 94. [2] June 6, 1675; Jouin, pp. 153–167.

serve to indicate the place of the action, and suggest the circumstances under which the action occurs.

It is evident that the members of the Academy of Painting and Sculpture were endeavoring to do what was done on all sides during the reign of Louis XIV — to determine, establish, and regulate according to good sense, taste, and reason; and that they believed the ancients to have done before them the things that they tried to do. In related domains there were two other great "regulators" of the same reign: the Académie française for the French language, and Nicolas Boileau (1636–1711) for French poetry.[1] Boileau's *Art poétique* (1674), an adaptation of Horace and Vida to French conditions, makes no further reference to painting than to use its terminology in the description of poetic processes. But the author stood in close relations with some of the painters, and their doctrine was germane to his. De Piles was a friend of Boileau's; and Boileau encouraged the painter Antoine Coypel (1661–1722), a friend of both, to publish a poem *l'Esthétique du peintre*, which may be said to be Boileau in a new garb, and which Coypel commented upon at length in a series of discourses delivered before the Academy of Painting.[2] The essence of Boileau's doctrine may be found in two or three familiar and characteristic quotations. Thus: —

> "Avant donc que d'écrire apprenez à penser."
> "Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant ou sublime,
> Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime."
> "Aimez donc la raison: Que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix."
> "Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable."[3]

[1] Cf. Rocheblave, *l. c.*, p. 686.
[2] In 1720; Jouin, pp. 215 ff.
[3] These verses may easily be found in the *Art poétique*.

But, in fine, "Rien n'est beau que le vrai."[1]

Coypel's ideal of painting is —

> "Le dessin élégant de l'antique sculpture
> Joint aux effets naïfs que fournit la nature."

And his supreme commandment to the painter is —

> "Puisez dans le vrai seul le solide et le beau,
> Que la raison partout guide votre peinceau."

He declares that both poetry and painting produce a perfect concert which enchants the eye, the mind, the imagination, and the heart; and that in all essential respects a heroic picture is like a tragedy.

With de Piles and Coypel we have already crossed the threshold of the eighteenth century. If the esthetics as well as the painting and sculpture of the time of Louis XIV are *Barock*, the *Rokoko* esthetics, like the *Rokoko* painting and sculpture, developed naturally in the next reign from elements implanted in the national consciousness; so that we find at first no break in the doctrinal tradition that the French had derived from the Italians, but a certain shift in the point of view, and the tendency to emphasize this or that element, which was not new, but acquired a new significance by being emphasized. Thus in the extensive work of the abbé Jean Baptiste du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), *Ut pictura poesis* appears as a motto on the title-page, but the qualities of both poetry and painting upon which the author lays most stress are those which arouse emotion. Similarly, the abbé Charles Batteux, who in 1771 edited the four poetics of Aristotle, Horace, Vida, and Boileau, with a frontispiece illustrating Boileau's proposition, "Rien n'est beau que le vrai," symbolized by the frontis-

[1] *Épître IX, au marquis de Seignelay*, l. 43.

piece to his treatise, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), the belief that the object of the arts is the production of beauty, and that the principle according to which this object is attained is imitation. And in 1757, Anne Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus (1692–1765), capped the climax of the whole tradition of *Ut pictura poesis* by the publication of his *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume.* All three of these men were known to Lessing; the last is subjected to a searching criticism in *Laokoon.*[1] There are, in the works of all three, points of likeness to the theories in *Laokoon*, and hints at doctrines which only awaited a firm foundation in Lessing's system to become established for all time.

Du Bos bows to the authority of Boileau; he refers respectfully to the work of de Piles[2] (p. 285); but he deprecates (p. 5) the title of a "legislator" in esthetics; and in spite of his adoption of most of the laws or rules which the two preceding centuries had codified, he made the first timid beginnings of a new kind of speculation on the basis of personal experience. His second volume is largely taken up with a definition of the nature and development of genius; and he makes observations, which strike us as quite modern, on the significance of ancestry, environment, and even climate. In the first volume, he considers works of art from the point of view of their effect on the spectator or hearer, and so prepares the way for an impressionistic criticism for which, in its final stages, laws and rules are no longer supreme. As is evident from his Horatian motto, du Bos aims rather at a general theory of esthetics, which shall include

1 Pp. *83* ff.

2 My references are to the first volume of the sixth edition, Paris, 1755.

both painting and poetry, than at a differentiation between these arts. Nevertheless, he makes distinctions so nearly like Lessing's that Lessing has even been accused of a sort of plagiarism from du Bos; and in at least one important matter, the theory of artistic illusion, he was not only far in advance of de Piles's naïve enjoyment of deception, but also equally in advance of Lessing, and near to the conception of "disinterested pleasure" that we find in Kant and Schiller.

According to du Bos, the motive that impels men to seek esthetic enjoyment is the desire and the need of the mind to be occupied with something (p. 6); and since in real life scenes of suffering and calamity are so exciting as to have been sought in some forms, like gladiatorial combats and bull fights, for the purposes of amusement, it is not surprising that calamitous and tragic subjects have been preferred in art. They furnish the mind with the occupation that it requires; and the pleasure that they give is a pure pleasure (p. 29), because the mind is aware that the action represented is not serious, the emotion is not accompanied by any of the disagreeable effects that follow the indulgence in real violent emotions; the cause, in brief, being only a copy of reality, the resulting passion is, so to speak, but a copy of the real passion which we should experience in the presence of the real event (p. 27). Both poetry and painting seek to arouse such artificial passions; and their imitations will affect us in the degree in which we should be affected by the objects imitated. In painting, to be sure, we may admire the skill of execution displayed upon a subject to which in nature we should give no attention; for painting is a difficult art, and any sort of achievement appeals to us (pp. 52, 69, 71); but mechanical excellence of execution gives a poem no great value (p. 73). Poetry, seeking above all to rouse our emotions (p. 299), must have a suitable subject, and cannot

produce its effect otherwise than by the propriety and continuity of the images and pictures that its verses present (p. 301; cf. pp. 291 ff.).

There are differences between painting and poetry: painting makes use of natural signs, or symbols of expression (shapes and colors; p. 415), whereas the signs or symbols of poetry, words, are artificial or conventional (*ibid.*). Painting represents only a single instant (p. 238), its signs are coexistent (p. 417); poetry produces its effect by degrees, in a succession of instants (p. 417). There are also certain differences as to the kind of subject appropriate for poetry and painting — differences which du Bos explains to the length of a chapter (XIII, pp. 84 ff.) of his book. Here something of the reasoning of Varchi reappears: phenomena of the soul are out of range of the painter's art unless they alter the visible aspect of the body; so is a complex passion which cannot be fully revealed by any action that the painter can represent. For the painter is bound to treat subjects in which the effects are due to comparatively simple causes. Furthermore, a poet can treat an unfamiliar subject, he can convey unlimited information about it, and develop its moments according to the relations of cause and effect. But the painter's subject must be known, or at least recognizable, and its meaning must reveal itself at a glance. On the other hand, the painter can include a great number and variety of figures in his picture — this would be tedious if not impossible in a poem — and a picture is more affecting than a poem (pp. 415 ff.), because it needs no more interpretation than nature herself, and seeing is believing.

Poetry and painting are both arts of imitation, but neither is an imitator of reality. The art of the poet consists in well representing what might veritably have taken place, and in ornamenting his representation with graceful and elegant

images (p. 229). The painter, who is sometimes thought to copy nature, has to copy nature without seeing her; for in the model before him there cannot possibly be found all the varieties and degrees of passion and expression which he wishes, or may wish, to put into his picture (p. 222). Invention and imagination distinguish the poet from the historian (p. 221); invention and poetry are of the essence of painting (p. 220). The arts of both poet and painter are arts of expression, and both have the right to use fantastic symbols and allegories for this purpose; but a more fertile imagination is required by the artist who restricts himself to such traits as nature herself furnishes for the expression of passions, than by the artist who has recourse to allegory (p. 221); there can be no objection to the discreet employment of ancient and authentic allegories, but modern hyper-fantastic ones are obscure and unstimulating (pp. 193 ff.); and Rubens ought not to have mingled allegorical figures with historical personages even if, following the example of Corneille, we may assume as the scene of their action a *lieu pittoresque* corresponding to his *lieu théâtral*. By such mingling, the painter, so to speak, enlarges his vocabulary, and can thus express more; but he runs the risk of trying to express too much; and the best of Rubens's pictures on the subject of the life of Marie de Médicis are the purely historical ones (pp. 208–214).

Besides dividing allegories into ancient and modern, du Bos classifies them as perfect and imperfect. The former, he says, are personifications of abstract qualities, such as victory, glory, and wisdom; the latter, existent beings, like woods, rivers, and animals, to which the poet attributes human sentiments and language. These last allegorical personages are the greatest ornament of poetry, which is never so grand as when it animates all nature and makes it

vocal (p. 224). Neither in poetry nor in painting ought perfect allegories to play an important part in the action, but ought rather to be a chorus of spectators like that of the Greek tragedy (p. 225).[1]

From du Bos to Batteux is a step backward; for du Bos, in spite of his intended orthodoxy, is unhampered by the exigencies of a "system" and shows here and there in his frankly individual reflections how attention to one's own feelings may lead to insight into the secrets of poetic and pictorial art. If du Bos had given still freer rein to his empiricism, he would not indeed have made *Laokoon* superfluous, but he would have made his anticipations of it more conspicuous. Batteux is ultra-orthodox. Given the Aristotelian "imitation," the aphorism of Simonides, and the Horatian *Ut pictura poesis*, and he has no difficulty in reducing all the arts to a single principle, or in showing in three pages (256–258) that there is no difference in principle between poetry and painting. Imitation, however, does not mean, in his vocabulary, anything like copying external nature; it means expression of an ideal, *imitation de la belle nature*, as Batteux calls it; and though he does not hesitate to say that the poet "paints," he does not, after the manner of du Bos, extol poetic language for the abundance of its pictures and descriptions. In fact, his principle of imitation gives no encouragement to "descriptive poetry."

In the same way that du Bos tries, though not very resolutely, to apply the test of emotional reaction to all the fine

[1] Du Bos's work was well known to Lessing. In 1755 he translated its third volume in the third part of his *Theatralische Bibliothek*. There is a useful monograph by Marcel Braunschvig entitled *L'Abbé du Bos, rénovateur de la critique au XVIII[e] siècle*, Paris, 1904; and another by A. Lombard, *La querelle des anciens et des modernes; l'abbé du Bos*, Neuchatel, 1908.

arts, Batteux insists upon the cultivation of good taste as the ultimate test of art and goal of culture — without, it is true, satisfactorily defining taste otherwise than as a demand for *la belle nature* (p. 81). But except for this insistence, there is hardly anything in his book which would justify our dwelling upon it, if it had not enjoyed in Germany as well as in France an undeserved repute before and even after Lessing's time.[1] It was translated in 1751 by Johann Adolf Schlegel, in 1758 by Ramler; in 1754 Gottsched published an *Auszug aus Batteux' schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatze der Nachahmung hergeleitet*. Mendelssohn, who in 1758 reviewed Ramler's translation,[2] and said that Batteux's book, in spite of errors, was dennoch das beste Lehrbuch in den schönen Wissenschaften, das wir haben, had already the year before demonstrated the insufficiency of Batteux's sole principle of imitation.[3]

An equally convincing demonstration of this same proposition had, however, been made before in France. In 1751 Denis Diderot addressed to Batteux, though without calling him by name, a *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*.[4] Diderot flouts the notion of "imitation" as of any use to either artist or amateur; he asks, What is *la belle nature?* How is it that in nature some things seem beautiful to some people and indifferent to others? Why is it that a painter who should imitate Virgil's description of Neptune (*Æneid*, I, 124 ff.) as the god

[1] Cf. M. Schenker, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig, 1909.

[2] *Werke*, Leipzig, 1843 ff., IV, i, pp. 361 ff.

[3] *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, published later under the title *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, *Werke*, I, pp. 281 ff.

[4] *Œuvres*, ed. J. Assézat, Paris, 1875, I, pp. 343 ff.

emerges from the waves, would produce the ridiculous picture of a decapitated man? Is not *la belle nature*, then, one and the same thing for the poet and the painter? No; each art has its hieroglyphs, its own principle, and its own symbols; and to learn about the arts, we should see how one and the same subject is treated in different arts. Diderot thereupon illustrates how the subject of a dying woman would be treated in poetry, music, and painting.

This is the line of inquiry followed by Lessing in *Laokoon*. It is uncertain how much, if anything, Lessing owed to the example of Diderot.[1] But with Diderot the time of "parallels" is passed; and Caylus's book is almost an anachronism. The Count's motive, however, was altogether commendable, and his method was by no means so antiquated as it seems from the criticism of Lessing (pp. *83* ff.). Caylus is one of the most respectable figures in the history of archeology,[2] and one of the most influential in the history of

[1] Lessing reviewed the *Lettre* in *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, Monat Junius*, 1751, but said nothing about the "dying woman." When Lessing was working on *Laokoon*, Diderot published (1765) an *Essai sur la peinture* (*Œuvres*, X, pp. 461 ff.) which contains some significant passages. Thus, he insists upon the concentration of the action in a picture upon a single moment (p. 497); he shows how sculptors may fire their imaginations by reading the poets, but do not translate into marble forms the ideas of the poets (p. 490); he objects to the mingling of human beings and allegorical personages, and criticises the obscurity of Rubens (p. 500); he objects to a smiling portrait on the ground that a smile is transitory and referable only to a particular occasion (p. 510); he praises the group of Laocoön, as the most beautiful piece of sculpture known (p. 510), and says that Laocoön suffering with an anguish that makes his body writhe from top to toe, bears his pain without any grimace, arouses profound sympathy, but does not inspire horror (p. 488).

[2] His chief work in this field was a *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, 7 vols., Paris, 1752–1767.

French art — the man, in fact, under whose leadership the science of archeology was in France first brought to the reënforcement of creative artists.[1] The artists of the seventeenth century professed great respect for the models of antiquity, but they knew very few of them. *Barock* and *Rokoko* art got farther and farther away from the ancient simplicity and repose, and the art fostered by the French Academy degenerated more and more into an uninspired and unoriginal routine. Caylus sought to revive the zeal which had inspired the great Italian artists of the Renaissance to emulation of the great artists of antiquity; and especially he sought, as du Fresnoy, whom he calls sublime, had done before him, to strengthen talent with knowledge, and to open up new sources of ideas for the skillful painter. This was the purpose of his book *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture* (1755), which bore a motto from du Fresnoy, and of the *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile* (1757).

From Lessing's quotation from the *Tableaux* (p. 97), and from his discussion of several of the pictures suggested by Caylus, it would seem as if this book were a "parallel" of the most undiscriminating sort. But this is not the case. The tendency from beginning to end is rather, by describing subjects for the painter, to point out how poetic "pictures" differ from pictures on canvas; and so to guide the painter to the correct use of suggestions that he may derive from poets. It was not necessary for Lessing to acknowledge indebtedness to Caylus for ideas that were in the air long before the time of either; but we ought not to overlook the fact that Caylus had these ideas; and we can understand how French critics see in the following passage an almost complete anticipation of the conclusions resulting from Les-

[1] Cf. the admirable *Essai sur le Comte de Caylus* by S. Rocheblave, Paris, 1889.

sing's reasoning in *Laokoon:* "La poésie, plus ancienne que la peinture, a de grands avantages sur elle. Un choix heureux et juste de peu de mots lui suffit pour rendre les plus grandes et les plus vastes idées, pour les lier à celles qui les précèdent et qui les suivent, et les faire sentir clairement et sans aucune équivoque. Elle fait plus : elle peint la succession des temps ; elle exprime le mouvement, les nuances passagères, et l'enchaînement des actions. La peinture, plus bornée dans ses moyens, plus lente dans ses opérations, plus gênée dans ses ressources, ne peut présenter aux yeux que l'instant heureux d'une nature frappante, en réunissant tout ce qui peut concourir à la rendre claire à l'esprit et capable de produire sur l'âme l'impression la plus forte et le sentiment le plus vif. La Fontaine, dans le conte du *Tableau*, me fournit deux vers qui renferment, ce me semble, tout ce que je pourrais dire sur l'esprit avec lequel on doit lire les recueils de ces compositions :

'Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles,
Ni les yeux ne sont les oreilles.'"[1]

In the field of critical and speculative work on the art of poetry, the English follow closely upon the heels of the Italians and the French;[2] and the theory of the art of painting is also represented even as early as 1598 by a translation from the Italian.[3] On the problem of the rela-

[1] *Tableaux*, pp. xxxiii f. Quoted by Rocheblave, *l. c.*, p. 218.

[2] An account of English critical work may be found in G. Saintsbury's *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Edinburgh, 1900 ff., vol. II; and the more important documents themselves, down to Dryden, have been edited by J. E. Spingarn in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, 1908.

[3] Richard Haydock's *Tract containing the arts of curious Painting, Carving, and Building*, translated from Paolo Lomazzo and printed at Oxford.

tion of the arts, however, the first noteworthy treatise is Dryden's *Parallel* of 1695, and the first works to attain international reputation date from the eighteenth century. But of these, many were known to Lessing, and not a few anticipate the doctrines of *Laokoon*, although the majority do not seek to distinguish, as Lessing does, and are therefore, like Caylus, made to serve him as examples of a faulty method.

Dryden's *Parallel* is, as the name suggests, an endeavor to show wherein painting and poetry are alike, not wherein they are different. Lessing was acquainted with the work, but protested, apropos of it, against the transference of the ideal cf painting into the theory of poetry.[1]

With equal reason Lessing protested (*68*, 20) against the lack of discrimination shown by Joseph Addison (1672–1719). In 1721 Addison's executor, Tickell, published his *Dialogues upon the usefulness of ancient medals especially in relation to the Latin and Greek poets*,[2] — a semi-humorous and semi-learned exposition of the manner in which ancient coins and medals may be used to illustrate passages in poetry that refer to details of dress, or ornament, or equipment, or other matters which the ancient poet would assume to be familiar to the reader of his own time and hence not describe fully enough to be altogether clear to a modern reader. There is no question about the "usefulness of ancient medals" for these purposes; but Addison looks everywhere for too close a correspondence between the figure on the coin and the "picture" painted by the poet; quoting Simonides in Latin — *Poema est pictura loquax* — he says (p. 20), "poetry being in some respects an art of designing as well as painting or sculpture, they may serve as comments on each other"; a metaphor may be the same in verses as

[1] *Nachlass* A, Blümner, p. 399; L-M XIV, p. 412.

[2] *Works*, ed. Tickell, London, 1804, vol. V, pp. 3 ff.

on a medal, "with this distinction only, that the one is in words and the other in figures" (p. 48); and with respect to a passage in Claudius, "I think, says Philander, there is no question but the poet has copied out in his description the figure that Africa made in ancient sculpture and painting" (p. 83).

Lessing objects in the same place (*68*, 20) to Addison's *Remarks on several parts of Italy*[1] because, although these remarks are, like Goethe's *Italienische Reise*, little more than an account of the poet's travels and of the things that he saw, Addison quotes all the Latin verses that he can remember to have been written about the many places that he visits, and so gives implicit approval and encouragement to "descriptive poetry." He gives explicit encouragement in another work to which Lessing does not refer, though he knew it. Successive numbers of the *Spectator*, beginning June 21, 1712, contain a little treatise[2] on esthetics that takes its start from vision, and discusses the means by which the various arts stimulate the imagination. The presentation of images, whether to the eye or through the medium of the fancy, is, Addison declares, the end of all artistic endeavor; for it is the sense of sight that furnishes us with all our ideas, and if the understanding take cognizance of truth, it is the vision which perceives beauty. Natural scenes, gardens, buildings, statues, and paintings make their appeal directly to the eye; but verbal descriptions, when the words[3] are understood, produce similar effects on the inward eye; and there may be something like description even in music (p. 376). "But I shall here confine myself to those pleasures of the imagina-

[1] Published in 1705; *Works*, vol. V, pp. 141 ff.

[2] *Works*, vol. II, pp. 354 ff.; cf. L-M XIV, p. 386.

[3] "Colors speak all languages, but words are understood only by such a people or nation" (p. 375).

tion which proceed from ideas raised by words, because most of the observations that agree with descriptions are equally applicable to painting and statuary. Words, when well chosen, have so great a force in them that a description often gives us more lively ideas than the sight of the things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imagination by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe. In this case the poet seems to get the better of nature; he takes, indeed, the landscape after her, but gives it more vigorous touches, heightens its beauty, and so enlivens the whole piece that the images which flow from the objects themselves appear weak and faint in comparison of those that come from the expressions. The reason probably may be because in the survey of any object we have only so much of it painted on the imagination as comes in at the eye; but in its description the poet gives us as free a view of it as he pleases, and discovers to us several parts that either we did not attend to, or that lay out of our sight when we first beheld it" (p. 377). Given a good imagination and close attention, and there is, therefore, no end of satisfaction to be derived from a verbal description (p. 378). Even what is disagreeable, when looked upon, pleases in an apt description; for we take pleasure in the aptness, if not in the image (p. 383);[1] and passions which would be painful if real give us delight when stirred up by words, because we are secure in our sense of their unreality (pp. 384 f.). But the greatest privilege of the poet consists in "mending and perfecting nature where he describes a reality; and . . . adding greater beauties than are put together in nature, where he describes a fiction" (p. 386). Pure fiction, indeed, may quite lose sight of nature and entertain the reader's

[1] Cf. Aristotle, *Poetics*, IV, 3.

imagination with "fairies, witches, magicians, demons, and departed spirits" (p. 387), or with personifications which give visible form to invisible substances: "allegories, when well chosen, are like so many tracks of light in a discourse, that make everything about them clear and beautiful" (p. 395).

It is clear that Addison, consummate artist in words as he was, considerably exaggerates the possibilities of pictorial expression in poetry, and does not at all inquire whether poetry may not perhaps have a higher function than the production of images. Had he compared the poet's images with the painter's, he must have observed certain differences between them; but he remained one-sided for leaving painting out of account. In the very next year (1713), however, Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671–1713), approached the problem from the side of painting, and in *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*[1] not only anticipated Diderot and Lessing in discussing the treatment of one and the same subject in literary and pictorial art, but also determined, as in force for the painter, a number of rules that both Diderot and Lessing laid down.

The problem that Shaftesbury discusses is how to represent in a picture the story told by Socrates after Prodicus in the *Memorabilia* of Xenophon (II, i, 21) of the choice which Hercules made between pleasure and virtue; and the frontispiece to the treatise illustrates the author's idea in a picture by Paolo de Matteis. Without anywhere referring to the French theorists of the preceding century, Shaftesbury confesses to views like theirs in respect to the poetic qualities of painting; that is, in painting of the highest type; for still life, animal pieces and landscape, being mere arts of representa-

[1] *Characteristics*, London, 1723, III, pp. 345 ff.

tion, "it would be a fault to aim at the expression of any real beauty in this kind" (p. 378); whereas in history-painting, the treatment of the manners and passions of men, the object is beauty, which is also poetic truth. Painting of the highest type is an art of expression, the carrying out of a design according to the rules of poetic art (p. 349). By "design" Shaftesbury means what has heretofore been called "invention," or, more exactly, the objectivation of invention in expressive groups and forms; he is not concerned with the technique of drawing, and he speaks of coloring, the traditional third part of painting, only to say that color alone can give but a false relish to the senses, and that the true art of coloring ought by subserviency to design to make this part of painting contribute to the sole worthy end of painting, the satisfaction of the mind (p. 390). What measures, then, does the painter take to produce the "poetic" effect at which he aims? He is limited to a single action, in a given place, and at a single moment (p. 387); his composition must have unity (p. 349), consistency (p. 354), and harmony (p. 374); and it must be unequivocal in meaning (p. 378). It is indeed possible for the painter by some emblem or symbol to suggest the future (p. 353), or by means of relics of preceding action to recall the past (p. 355); but his prime concern is with the present, and he must needs consider which of the successive moments of an action to be represented is best adapted to his purpose. In the subject of the choice of Hercules there are three, or perhaps four, possible moments to select from: "This fable or history may be variously represented, according to the order of time, either in the instant when the two goddesses, Virtue and Pleasure, accost Hercules; or when they are entered on their dispute; or when their dispute is already far advanced and Virtue seems to gain her cause. According to the first notion, Hercules

must of necessity seem surprised on the first appearance of such miraculous forms. He admires, he contemplates, but is not yet engaged or interested. According to the second notion, he is interested, divided, and in doubt. According to the third, he is wrought, agitated, and torn by contrary passions. 'T is the last effort of the vicious one, striving for possession over him. He agonizes, and with all his strength of reason endeavors to overcome himself:

Et premitur ratione animus, vincique laborat.

"Of these different periods of time, the latter has been chosen as being the only one of the three which can serve to express the grand event, or consequent resolution of Hercules, and the choice he actually made of a life full of toil and hardship, under the conduct of Virtue, for the deliverance of mankind from tyranny and oppression. And 't is to such a piece or tablature as represents this issue of the balance in our pondering hero that we may justly give the title of the Decision or Judgment of Hercules.

"The same history may be represented yet according to a fourth date or period, as at the time when Hercules is entirely won by Virtue. But then the signs of this resolute determination reigning absolutely in the attitude and air of our young hero, there would be no room left to represent his agony or inward conflict, which indeed makes the principal action here, as it would do in a poem, were this subject to be treated by a good poet" (pp. 350 ff.).

This passage is the fullest treatment of the "fruitful moment" before Lessing (cf. 37). The idea that "painting" is restricted to a single moment is as old as the time of Dio Chrysostomus; it is found in Leonardo, in du Bos, and Caylus; but Shaftesbury first considers the pictorial value of the various moments in the course of which an action takes

place. In other respects also he led the way for Lessing.[1] Believing, with Lessing, that painting is an art of imitation (p. 389), Shaftesbury describes it as a "completely imitative and illusive art, . . . whose character it is to employ in her works the united force of different colors, and who, surpassing by so many degrees and in so many privileges all other human fiction, or imitative art, aspires in a directer manner towards deceit, and a command over our very sense"; for her chief province is "the specious appearance of the objects she represents" (p. 381). Accordingly, "emblems and attributes," such as we should see, for example, in the helmet or little globe upon which Virtue, as triumphant, is sometimes represented as setting her foot (p. 365), or in the fortress or palace of Virtue with which unskillful painters are wont to crown the steep and rugged mountain that Hercules chooses to climb (p. 382), — all such "appendices" are "machine-work" (p. 384), which distract attention, destroy illusion, "and confound the judgment of the more intelligent spectators" (p. 385). There is an emblematic and allegorical kind of painting (p. 382), but this should not be confounded with the historical or poetic kind (p. 384). In the latter the painter endeavors by natural means to bring out the essential content of his subject. Truth is for him no copy of reality (p. 375), he is "governed not so much by reality as by probability or plausible appearance" (p. 372); and appearance is not mere form, but form indicative of character and passion; "for where a real character is marked, and the inward form peculiarly described, 't is necessary the outward should give

[1] Lessing studied Shaftesbury with Mendelssohn; he refers to Shaftesbury at the end of the twelfth *Literaturbrief* (25. Jan., 1759). A translation of the *Judgment of Hercules* was published in the *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, II, Leipzig, 1757.

place" (p. 367). Human beings acting furnish the subjects of both painting and poetry. "But as the moral part is differently treated in a poem from what it is in a history or in a philosophical work, so must it of right in painting be far differently treated from what it naturally is either in the history or poem" (p. 380).

We shall presently have occasion to render an account of several speculative works in English which stand in more or less close relation to Shaftesbury's philosophy; but it will be convenient first to speak of three men who were not by profession philosophers, and who wrote about painting or poetry, or both, from the point of view of the painter, the connoisseur, and the enthusiast. These men are Jonathan Richardson (1665–1745), Joseph Spence (1699–1768), and Daniel Webb (c. 1719–1798).

Richardson was a portrait painter of considerable repute — his pupil and son-in-law, Thomas Hudson, was the teacher of Sir Joshua Reynolds — an intimate friend of Pope and other literary men, the author of two volumes of poems (1745, 1776), of *Explanatory Notes and Remarks on "Paradise Lost"* (1734), and of four works on the formative arts: an *Essay on the Theory of Painting* (1715), *An Essay on the whole art of Criticism in relation to Painting* (1719), *An Argument in behalf of the Science of the Connoisseur* (1719), and *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, France*, etc. (1722), compiled and edited, with remarks, from the diary of a trip to those countries made by his son.[1] The *Theory of Painting* was long a standard work on this subject in England, and is worthy of respect if for no other reason than that it inspired the youthful Reynolds

[1] These four works on the formative arts appeared in a French translation at Amsterdam in 1728, three vols. Lessing knew this version; cf. *58*, 28; *61*, 27; and L–M XIV, pp. 392–397.

with the desire to become a painter; but it is not very original,[1] and in its endeavor to make out a case for painting as a fine art and a suitable accomplishment for a gentleman, it includes so much in this art that we have difficulty in perceiving just where painting begins and poetry, for instance, ends. Richardson did as little as anybody before Lessing to separate one from the other. Thus he says painting "is another language, which completes the whole art of communicating our thoughts" (p. 6);[2] it is unambiguous, whereas "words paint to the imagination, but every man forms the thing to himself in his own way" (p. 6); "he that paints a history well must be able to write it" (p. 11); "as to paint a history a man ought to have the main qualities of a good historian, and something more, he must yet go higher and have the talents requisite to a good poet; the rules for the conduct of a picture being much the same with those to be observed in writing a poem" (p. 12); "methinks it would not be amiss if a painter, before he made the least drawing of his intended picture, would take the pains to write the story, and give it all the beauty of description, with an account of what is said, and whatever else he would require, were he only to make a written history; or if he would describe the picture he designed as if it were already done" (p. 32). But, on the other hand, Richardson recognizes that painting can have only a single moment of time; he warns against including two separate moments in one scene; and in a passage which it is hard to suppose independent of Shaftesbury, he discusses the four moments possible for the painter in the story of the woman taken in adultery (p. 27). As he here anticipates Lessing in respect to the "fruitful moment,"

[1] It owes much to du Fresnoy, de Piles, Dryden, and the sources from which they drew.

[2] I quote from *The Works of Jonathan Richardson*, London, 1792.

so a few pages farther on he makes still another point to which Lessing attached considerable importance (*37*, 9 ff.), saying: "so far should the painter be from inserting anything superfluous, that he ought to leave something to the imagination. He must not say all he can on his subject, and so seem to distrust his reader (!), and discover he thought no farther himself" (p. 31). Similarly, Richardson declares that "after having read Milton, one sees nature with better eyes than before; beauties appear which else had been unregarded" (p. 9); — a sentence which Lessing quotes with approval, and the comment: Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten[1] — and in the *Connoisseur* Richardson (this time with close dependence upon de Piles) exclaims, as Lessing might have done, "what a tedious thing it would be to describe by words the view of a country, that from Greenwich Hill for instance, and how imperfect an idea must we receive from hence! No words can give you an idea of the face and person of one you have never seen" (p. 178); and finally (this time in advance of both de Piles and Lessing), "it is little to the honor of painting, or of the masters of whom the stories are told that the birds have been cheated by a painted bunch of grapes;[2] or men by a fly, or a curtain,[3] or such like; these are little things in comparison of what we are to expect from the art" (p. 187). That Richardson defends Rubens's pictures in the Luxembourg gallery (p. 48) is in no wise remarkable; for he shows no comprehension of the real question involved.

There is little to detain us in the *Account of Statues*. Richardson includes in this volume a chapter *Of Painting and Sculpture;* the rest is a catalogue, with brief remarks. We observe, however, among the *obiter dicta* a few proposi-

[1] L-M XIV, p. 392.
[2] Apelles.
[3] Parrhasius.

tions which, if not new, are important. Richardson speaks of theatrical representations as a sort of moving, speaking pictures (p. 90);[1] he insists that the painter's purpose is to communicate ideas (p. 93); that "the most considerable circumstance in a picture is the thought" (p. 271); and he has an interesting page or two on Laocoön. He correctly reports (p. 276) that the statue was "made, it seems, to stand as it does, against a wall," that is, to be viewed from the front; he says (p. 278), "'t is certainly much more ancient than Virgil"; and he does not believe Virgil had this statue in mind when he wrote the second book of his *Æneid*;[2] "for besides other circumstances in which they differ, the way of thinking is very unlike. The poet not only is rather more particular in the images of the serpents than of the priest and his son, but he makes Laocoön roar out hideously. . . . The sculptors, on the contrary, have fixed their point of time to that when his strength was in a great measure exhausted, and he ready to sink under the weight of his vast calamity. His mouth is opened but little, and he looks up as imploring pity and succor from the gods, without any appearance, however, of hope, but seeming in great pain" (p. 279). As to the criticism that the sculptors have departed from propriety in representing the priest naked in the act of solemn sacrifice to the gods, "who sees not that had this been regarded, as it could not but be foreseen, instead of the finest piece of sculpture in the world we must have had a very indifferent one, or none at all?" (p. 280).[3]

The *Notes on Milton* are more significant. Richardson writes them as a commentator with whose enthusiasm we can sympathize, but especially as a painter, who sees in Milton a kindred spirit, and in the poem a series of pictures that invoke

[1] I quote from the second edition, London, 1754.

[2] Cf. Lessing, *50* ff.

[3] Cf. Lessing, *56*, 4.

the brush of Raphael, Titian, and Correggio (*e. g.*, p. 378). More than this, he gives at the end of his book (p. 544) a list of forty-four Miltonic "pictures," all of which he may be conceived as describing in the terms applied to one: "Here is a picture which, should all the great names we know in whatever age concur in painting, imagination must supply what colors cannot. And happy is that imagination that can, or that even can attain to form such a picture as some one of those great masters could make" (p. 413).

Richardson did with *Paradise Lost* what Caylus did twenty-three years later with the *Iliad* and the *Odyssey;* and Lessing protested against both on the same grounds:[1] he says that Milton has few "progressive" pictures when compared with Homer, but still some very beautiful ones, of which he enumerates ten;[2] and that not a few of the pictures mentioned by Richardson are unsuited for treatment on canvas.[3] The attention given to Milton in *Laokoon* (*98*), and the close inspection of his "pictures" which Lessing's preliminary studies and drafts show him to have made, justify us in attributing to the comparison of Homer and Milton greater importance in the clarification of his ideas than has generally been assumed; and Richardson rises with Milton, though as a negative factor, in the settlement of the problem.

Similarly, we must accord to Spence a greater significance than *Laokoon* and the commentators seem to warrant. Spence's *Polymetis* ("of many counsels, crafty, shrewd" — an epithet frequently applied by Homer to Odysseus) described (*65*), assailed (*65* ff.), and not unfairly characterized by the sentence quoted from it (*71*) in *Laokoon*, gave Lessing occasion for many notes and queries,[4] but does not quite so

[1] Cf. *98*, 9. *Entwurf* No. 1.
[2] L-M XIV, p. 406. [3] *Ibid.*, p. 407.
[4] L-M XIV, pp. 338 ff.; Blümner, *Nachlass* D, pp. 462 ff.

fully identify painting and poetry as might be thought from these references. Indeed, Spence, for ten years Professor of Poetry at Oxford and the friend of Pope, had too much of the spirit of modern scholarship to permit our unquestioning acceptance of Lessing's excerpts as representative of all there is in his book. Like the late Professor Heyne[1] of Göttingen, Spence maintained that poets ought to be studied with an eye to the realities of life with which they were surrounded, and by which their works may be most vividly illustrated; and that the commentators of his own time — as Heyne said of our contemporaries — showed their erudition at every point, but did not show the way to the comprehension of what their author had in mind to say. "These absurdities of the commentators," Spence avers,[2] "if they are generally so absurd as I fear they are, will go a great way toward supporting a paradox; which will be found the less strange to you from me because you have heard me mention it, I believe, more than once: that the greatest difficulty I meet with in understanding the classics now arises from my having read and studied them too much at school." Spence undoubtedly goes too far in his realistic interpretations; he not only expects to prove every poetic description to have been based upon this or that statue, picture, or medal, but is surprised at every deviation of the poet from his putative model. "When you look on the old pictures or sculptures, you look on the works of men who thought in much the same train with the old poets. There was generally the greatest union in their designs; and where they are engaged on the same subjects they must be the best explainers of one another" (p. 3). "I think, therefore, there can be no room to doubt that some of

[1] *Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer*, Leipzig, 1899, I, Vorwort.

[2] P. 286 of the second edition, of 1755, which does not differ in pagination from the first, of 1747.

the best comments we could have on the ancient poets might be drawn from the works of the artists who were their contemporaries, and whose remains often present to our eyes the very things which the others have delivered down to us only in words" (p. 285). Nevertheless, the poet has power to do one thing beyond the power of the artist — precisely the thing vindicated for him by Lessing (*37*, *40*) — the power to imitate the transitoriness of motion. Read Spence on the eyes and look of Venus (p. 67): "the poets are fuller as to the former than any statue can be. They had the painters to copy from as well as the statuaries, and could draw several ideas from the life which are not to be expressed in marble. The sculptor can only give you the proportions of things and one single attitude of a person in any statue or relievo. The painter can do the same, and add the natural colors as they appear on the surfaces of things; and by the managenient of lights and shades may fling them into their proper distances. The poet can describe all that either of the others expresses by shape or colors, and can farther put the figure into a succession of different motions in the same description. So that of the three sister arts of imitation, poetry (in this at least) has the advantage over both the others, as it has more power and can take a larger compass than either of them. This must give the poets an advantage in describing the quick and uncertain motions of Venus's eyes, and occasions our meeting with some expressions in them which cannot be explained either from statues or paintings. Such is that epithet of *paeta* in particular which the Roman writers give to Venus, and which refers perhaps to a certain turn of her eye and her catching it away again the moment she is observed."

Spence represents himself (p. iii) as having explored a field that none before him save Addison had entered. He refers, however, to contemporary and older literature on poetry and,

to some extent, on painting; mentions Shaftesbury (p. 117); and prints a poem, *The Choice of Hercules*, which is a kind of translation of Shaftesbury's ideas into stanzas. Apart from what he says about ancient poetry and art, the most noteworthy pages of his book are those (pp. 292 ff.) devoted to a discussion of allegory. "As propriety and simplicity are the distinguishing character of the ancient artists in their allegorical figures, so multiplicity and impropriety may almost be looked upon as the distinguishing character of the modern" (p. 292). The ancients employed well defined and well authenticated attributes which everybody understands; the moderns have become absurd and ridiculous for not having been willing to study and follow the ancients (*ibid.*). Rubens, among others, has misrepresented the allegorical personages of the ancients, and has invented allegorical personages of his own which are improper or confusing (p. 296), especially in the Luxembourg (p. 298). Modern poets have erred in the same fashion. "Indeed allegory is on a worse footing with our poets than it is with our artists. For, to say the truth, our poets seem as yet to have formed no settled scheme at all for their allegories, and therefore either to take up with the broken ideas that occur to their minds from what they have read in the ancients, or else form some irregular phantoms of their own, just as chance or fancy leads them. Hence is that jumble of Christianity and heathenism which makes us sometimes meet with a pagan deity in one line and an angel in the next. The poet generally sits down wholly undetermined whether furies or devils are to be the executioners he will make use of; and brings in either the one or the other just as the humor takes, or as the verse demands. If two syllables are wanting, it is Satan; but if four, you are sure of meeting with Tisiphone" (p. 300). Thereupon Spence criticises Spenser (pp. 302–308) for mixing Christianity and

paganism, for misrepresenting the allegories of the ancients, and for creating allegories of his own that are too complicated and overdone; and Dryden (pp. 309–320) for violation of the simplicity and propriety of the ancients in his translation of Virgil. Spence has no quarrel with the use of allegory, but only with the unauthorized use, or the abuse of it. How much attention Lessing gave to this discussion of Spence's is uncertain.

As the author of still another work, Spence deserves, but has not generally received, honorable mention in the history of esthetics. This is *Crito, a Dialogue on Beauty*, published over the pseudonym "Sir Harry Beaumont" (London, 1752). It is a charming little treatise, closely connected with the Italian and French tradition in esthetics, with Shaftesbury and Burke, but distinguished from all its predecessors for the earliest adequate treatment of the delicate subject of *grace*. Lessing says (*133*, 25), Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Spence makes clear in the passage about Venus's eyes quoted from *Polymetis* that quick motion, represented by the graceful twinkling of the eyes of the goddess, defies the art of the painter; in the *Crito* he does not thus contrast the powers of painter and poet, but he defines grace as a quality of motion. "I am apt to think," he says,[1] "that everything belonging to beauty (by which I need not repeat to you at every turn that I mean real personal beauty) would fall under one or other of these four heads: color, form, expression, and grace; the two former of which I should look upon as the body, and the two latter as the soul of beauty." "The

[1] P. 11 of the reprint in *Bibliotheca Curiosa*, ed. Edmund Goldsmid, privately printed, Edinburgh, 1885. Cf. my article, *Reiz ist Schönheit in Bewegung* in the *Publications of the Mod. Lang. Assn.*, XXIV, pp. 286–293.

last finishing and noblest part of beauty is grace, which everybody is accustomed to speak of as a thing inexplicable, and in a great measure, I believe, it is so. We know *that* the soul is, but we scarce know *what* it is; every judge of beauty can point out grace, but no one that I know of has ever yet fixed upon a definition for it. Grace often depends on some very little incidents in a fine face; and in actions, it consists more in the manner of doing things than in the things themselves. It is perpetually varying its appearances, and is therefore much more difficult to be considered than anything fixed and steady" (p. 33). "Though grace is so difficult to be accounted for in general, yet I have observed two particular things which, I think, hold universally in relation to it. The first is that there is no grace without motion; by which I mean, without some genteel or pleasing motion, either of the whole body or of some limb, or at least of some feature. . . . The second observation is that there can be no grace with impropriety; or, in other words, that nothing can be graceful that is not adapted to the characters of the person" (pp. 40 ff.). "Grace has nothing to do with the lowest part of beauty, or color, very little with shape, and very much with the passions; for it is she who gives the highest zest and the most delicious part of their pleasingness to the expressions of each of them. All the other parts of beauty are pleasing in some degree, but grace is pleasingness itself" (p. 44).

In 1760 Daniel Webb dedicated to Spence *An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the most celebrated Painters, ancient and modern;* and in 1762 he continued his speculations with *Remarks on the Beauties of Poetry*. Webb was an Oxford man, a good classical scholar, who evidently knew the ancients and their literature much better than the moderns and their paintings, and who judges

works of art according to the canons of ancient authority. He is acquainted with such modern writers as de Piles and du Fresnoy; his dedication makes it inevitable that he should have adopted the characteristic ideas of Spence; his whole book has an academic air, and smells of the library rather than of the atelier. Nevertheless, his observations do not lack justice, nor his reasoning cogency, in spite of his unqualified tendency to regard painting as a form of poetry. One can hardly go farther in this direction than Webb goes. "Of all the arts," he says,[1] "poetry and painting are the most congenial; and we may observe that as the former never appears more lovely than when she dresses herself in the beauties of painting; so the latter is never so transporting as when she emulates the flights and catches the images of poetry." And again, "the Greek painters caught their ideas from historians and poets, and translated the beauties of eloquence into paint" (p. 150). And finally, "hence it is that we can with justness transfer from one to the other the terms proper to each; and as poetry is often but the coloring of words, so painting may be styled the eloquence of colors. . . . Was I to observe that there were grace and beauty in the persons, justness in the sentiments, warmth and spirit in the passions, I at once describe a good poem, or a good picture" (p. 198). But, on the other hand, the noblest end of painting being "to strike home on the passions" (p. 187), and poetry and music moving the passions "by a quick and growing succession of impressions, . . . this progress is just inverted in painting; the whole production is at once before us, our attention is immediately fixed on the most interesting expression; when we have studied and felt the powers of this, we then, and not till then, descend to the examination of the inferior movements" (p. 188). These qualifications are, to

[1] *Inquiry*, 3d edition, London, 1769, p. 130.

be sure, neither new, original, nor very well formulated. They are as little important as Webb's declaration, after Spence, that "there is no grace without motion" (p. 55), or his opinion, formed in the spirit of *Polymetis*, that when Virgil wrote verses 590 ff. in the first book of the *Æneid*, "the poet must have had in his eye some celebrated picture in this style" (p. 107). Webb's importance is rather to be sought in his division of paintings into the expressive and the picturesque (p. 138), his insistence that in composition the grand point is expression (p. 197); and his explicit association of history painting with the drama. He says (p. 136), "History painting is the representation of a momentary drama"; he speaks (p. 144), like Philostratus, of "the drama of the painter"; and (p. 152) of the artist's *dramatis personæ*, thus specifically corroborating the conclusions that we have drawn from the vaguer statements of the Italian and French writers looking in this direction.[1] That Webb holds ancient painting to have been superior to modern[2] is a sign of his greater respect for the evidence of books than for the evidence of his senses. But he is not unaware that there are other senses than that of sight, and that they belong among the resources of poetry. "Painting can never transport the imagination or stimulate the sense so powerfully as poetry or music; for, though it has greatly the advantage of either in the impression of the instant, as it unites more circumstances in that one point of time, yet it falls short of both in the quickness and power of repeating its ideas. . . . In poetry, . . . ideas are successive, and (which proves the advantage of painting) the more quickly they succeed, the more perfect is the description. I may add to this, that grace and beauty strike more warmly on the sense in their actual appearance than by any images formed of

[1] *Supra*, p. lvi. [2] Pp. 84, 167, 183.

them by words; so that by as much as the real appearance would be superior to paint, by so much is paint in this particular superior to poetry. But the poet has ample amends. He can renew and vary those impressions at will; he can lengthen out his action by a chain of the most interesting circumstances. He can do more! He can call all the senses to his aid, and improve his picture of beauty by a voice tuned to a heavenly sweetness, or air breathing divine fragrance."[1]

These judicious observations find some amplification in the *Remarks on the Beauties of Poetry;* but the *Remarks* are hardly more than supplementary, and do not call for detailed examination here.

On the sixth of August, 1766, the poet Johann Georg Scheffner protested in a letter to Herder that Lessing ought in his *Laokoon* to have acknowledged his indebtedness to du Bos and Webb, since he had made use of both, and had derived from them many of his finest observations. There is no doubt about Lessing's acquaintance with du Bos; but it is very doubtful that he knew anything about Webb. A translation of the *Inquiry* was printed at Zürich in 1766, too late to be of any use to Lessing, even though we should assume that the original contained matter that he could have used, which is hardly the case. Silence in *Laokoon* is indeed no proof of ignorance; we inferred as much in the case of Dio Chrysostomus;[2] the inference becomes a conviction when we observe the absence of all reference to the works of two Englishmen to whom we now proceed. I am inclined to think that more was suggested to Lessing by James Harris (1709–1780) and by Edmund Burke (1729–1797) than by any other of his predecessors.

Harris, a nephew of Shaftesbury, and the father of the first Earl of Malmesbury, was an excellent representative

[1] Pp. 190 f. [2] *Supra*, p. xxvi.

of the cultivated Englishman of the eighteenth century, a classical scholar, philosopher, literary critic, and statesman. He published at London in 1744 *Three Treatises, the first concerning Art, the second concerning Music, Painting, and Poetry, the third concerning Happiness*, of which the first, a dialogue, was dedicated to Shaftesbury. A German version of all three was printed at Danzig in 1756, and must have been known to Lessing.

In the dialogue, Harris reaches by a Socratic method of development the following definition: "Art is an habitual power in man of becoming the cause of some effect, according to a system of various and well-approved precepts. If it be asked of us, on what subject art operates, we can answer, on a contingent which is within the reach of the human powers to influence. If it be asked us, for what reason, for the sake of what, art operates, we may reply, for the sake of some absent good relative to human life and attainable by man, but superior to his natural and uninstructed faculties. Lastly, if it be asked, where 't is, the operations of art end, we may say, either in some energy, or in some work."[1] In less technical language, art may be called a way that man has acquired of supplementing and adorning his natural life by the production of things of value to his higher self. Harris's definition is elaborated from sundry precepts of the ancients, which he appends and comments upon in a series of notes. Aristotle is his chief authority; and the works of Aristotle from which he oftenest quotes are the *Nicomachean Ethics*.

The last sentence in Harris's definition contains the meat of his matter, and his distinction between energy and work is based upon a passage at the beginning of Aristotle's *Ethics*. In a note Harris writes:[2] "In the begin-

[1] P. 43. [2] P. 277.

ning of the above-cited *Ethics*, after the author has told us that every art and human action tend to some good or end, he adds . . . 'But there appears a difference in ends; for some are energies, some, over and above the energies, are certain works.'"[1] Harris's text to which this note applies sets forth:[2] "When the production of any art is an energy, then the perfection of the art can be only perceived during that energy. For instance, the perfection of a musician is only known while he continues playing. But when the production of any art is a work, then is not the perfection visible during the energy, but only after it. Thus the perfection of the statuary is not seen during his energies as a statuary, but when his energies are over, when no stroke of the chisel is wanting, but the statue is left, as the result of all." This is a difference between the arts upon which important conclusions may be based; and Harris formulated another aspect of the same difference in the usual terms when he said that in a statue the parts are coexistent, all subsisting together at one individual instant, whereas in a tune or dance the parts or elements composing the whole are successive, and ever passing away (p. 32). This observation he justifies (p. 276) likewise by a reference to Aristotle (*Physics*, lib. III, cap. 8).

The second treatise, dividing arts into the usual two classes, useful and fine arts, assumes that the fine arts of music, painting, and poetry are arts of imitation, and under-

[1] Cf. *The Nicomachean Ethics of Aristotle* [I, i, 2], transl. R. W. Browne, London, 1875. Aristotle spoke of human action, not of art, when he distinguished between work and energy; in his opinion all art had for its end and aim pleasurable mental activity which he called energy (ἐνέργεια). Cf. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1895, p. 195.

[2] P. 34.

takes to determine wherein they are alike, and which is to be preferred to the others. The media of their imitation, which differs from nature in being able to affect only two of the senses, sight and hearing, are motion, sound, color, and figure (p. 56). Painting, always motionless, can imitate only by means of color and figure; music, only by means of sound and motion; poetry, so far as its means of imitation are natural, "can go no farther in imitating than may be performed by sound and motion. But then, as these its sounds stand by compact for various ideas with which the mind is fraught, it is enabled by this means to imitate as far as language can express; and that, 't is evident, will in a manner include all things" (p. 57). In a picture, only an instant of time can be represented; motions and even sounds can be indicated "when accompanied by configurations which are obvious and remarkable" (p. 62) — actions, too, which are known; for "it may be justly questioned whether the most celebrated subjects borrowed by painting from history would have been any of them intelligible through the medium of painting only, supposing history to have been silent, and to have given no additional information" (p. 65). "Musical imitation pretends at most to no more than the raising of ideas similar" to nature; painting "aspires to raise ideas the very same" as the natural objects painted (p. 69). "Poetic imitation includes everything in it which is performed either by picture-imitation or musical; for its materials are words, and words are symbols by compact of all ideas" (p. 70). "The subjects of poetry to which the genius of painting is not adapted are: all actions whose whole is of so lengthened a duration that no point of time in any part of that whole can be given fit for painting, . . . also all subjects so framed as to lay open the internal constitution of man, and give us an insight into

characters, manners, passions, and sentiments. Sentiments are discoverable in all those things which are the proper business and end of speech or discourse" (pp. 83 ff.). "Not only therefore language is an adequate medium of imitation, but in sentiments it is the only medium; and in manners and passions there is no other which can exhibit them to us after that clear, precise, and definite way as they in nature stand allotted to the various sorts of men, and are found to constitute the several characters of each" (p. 80). A perfectly accurate "conception of character can be gathered only from a succession of various and yet consistent actions, a succession enabling us to conjecture what the person of the drama will do in the future from what already he has done in the past. Now to such imitation poetry only is equal; because it is not bounded, like painting, to short and, as it were, instant events, but may imitate subjects of any duration whatever" (p. 91).

It is easy to see that Harris's expositions are characterized by clear definition, logical development, and reasonable conclusions, but lack penetration and precision. Compared with Herder (*242, 264*), he makes little enough of his distinction between work and energy. Compared with Lessing, he seems hardly to distinguish at all, because of his inability to depart from the old-fashioned habit of comparing the arts, and seeking the grounds upon which one should be preferred to the other. Compared with Burke, he is pedantic and unoriginal, to the same degree that his results, compared with Burke's, are commonplace and unsuggestive. Though agreeing in many respects with the traditional doctrine, he at least vindicated for poetry a greater power to express passions and sentiments, and to represent actions. It remained for Burke to question whether painting has any considerable power at all over the passions; and to demon-

strate for poetry that its power resides not, as Harris said, in its greater clearness and definiteness, but in its capacity to rouse the emotions through its very obscurity.

Burke wrote his *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757; second edition, considerably enlarged, 1759) as a very young man, and in almost complete independence of the prevailing doctrines about painting and poetry.[1] Lessing, who obtained a copy of the book shortly after its appearance, wrote about it in 1757 and 1758 to Mendelssohn and Nicolai,[2] planned even to translate it,[3] and left *Bemerkungen* on various points in it.[4] He must have been impressed, one would think, by what Burke said about Homer's lines in the *Iliad* (III, 156–158; cf. *Laokoon, 132,* 24 ff.): "What is said of Helen by Priam and the old men of his council is generally thought to give us the highest possible idea of that fatal beauty. . . . Here is not one word said of the particulars of her beauty; nothing which can in the least help us to any precise idea of her person; but yet we are much more touched by this manner of mentioning her than by these long and labored descriptions of Helen, whether handed down by tradition or formed by fancy, which are to be met with in some authors."[5] And Lessing must have read with appreciative sympathy the words, "In reality, poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker or of

[1] Cf. W. G. Howard, *Burke among the Forerunners of Lessing*, in *Publications of the Modern Language Association*, XXII, pp. 608 ff.

[2] L-M XVII, pp. 128, 134, 137, 145.

[3] *Ibid.*, pp. 134, 137, 269.

[4] L-M XIV, pp. 220 ff.

[5] Pp. 330 ff. of the sixth edition, London, 1770.

others than to present a clear idea of the things themselves";[1] although indeed Lessing did not abandon Aristotle as Burke did when he asserted that "poetry cannot with strict propriety be called an art of imitation" (p. 333).

Like Lessing after him, Burke bases his idea of the difference between poetry and painting upon the difference in their symbols. A painting, he says, "presents a very clear idea" (p. 101) of a palace, a temple, or a landscape, "images, exactly similar to those in nature" (p. 107); but he cannot see that paintings have much effect upon the emotions or passions (p. 104); whereas words, generally failing to present images or raise ideas of objects (pp. 320 ff.), are nevertheless capable of stirring the emotions and filling the mind with affecting, if obscure, conceptions. "And I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance makes the most striking causes affect but little. It is thus with the vulgar, and all men are as the vulgar in what they do not understand" (p. 105). Painting reigns in the realm of the beautiful; but the realm of poetry is the sublime. Imitation in words may be imitation *of* words; poetry may represent to us the manners and passions of men in action (p. 333); but it does not undertake to depict for us the appearance of things as the eye sees them. Milton's portrait of Satan[2] "is a very noble picture; and in what does this poetical picture consist? In images of a tower, an archangel, the sun rising through mists, or an eclipse, the ruin of monarchs, and the revolutions of kingdoms. The mind is hurried out of itself by a crowd of great and

[1] P. 332; cf. *Laokoon*, *133*, 14.

[2] *Paradise Lost*, I, 589–599.

confused images, which affect because they are crowded and confused. For separate them, and you lose much of the greatness; and join them, and you infallibly lose the clearness. The images raised by poetry are always of this obscure kind; though in general the effects of poetry are by no means to be attributed to the images it raises."[1] "The truth is, all verbal description, merely as naked description, though never so exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call in to his aid those modes of speech that mark a strong and lively feeling in himself" (p. 339). There is no mistaking this warning against *die Schilderungssucht in der Poesie.*

If, after this survey of esthetic theorizing in Italy, France, and England, we now turn our eyes towards Germany, we find Lessing's immediate predecessors beginning, in the second quarter of the eighteenth century a violent debate on the nature, functions, and form of poetry, and deriving their principal inspiration respectively from France and England. Speculative interest in the art of painting did not manifest itself in Germany until the middle of the century; but both sides in the controversy about poetry agreed in regarding it as a species of painting. Actual production of verses was meanwhile, as we have observed above, for the most part in the hands of court poets who sought their models in France, while the one really original and truly impulsive poetic soul of this time, Johann Christian Günther[2] (1695–1723), „wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten." French influence reached its culmination in Johann Christoph Gottsched (1700–1766);

[1] P. 106; cf. Richardson, *Notes and Remarks on Milton*, p. 39.
[2] Ed. L. Fulda, DNL XXXVIII.

and his opponents, the Swiss critics Johann Jakob Bodmer (1698–1783) and Johann Jakob Breitinger (1701–1776), though they owed much to the theories of du Bos, upheld in their combat with Gottsched the ideals of English poetry.

Gottsched, never more than a compiler and adapter of other men's ideas — including those of his Swiss adversaries — performed nevertheless a useful function in the emphasis which as a self-constituted literary dictator he was able to give to various ideas that were just then wholesome and salutary for the Germans. In spite of his immediate dependence upon Boileau and many other Frenchmen — he was not ignorant, either, of Shaftesbury, Addison, Steele, and other Englishmen — Gottsched managed to give to his eclectic doctrines a certain national character, and undoubtedly sought a kind of national organization in the German literary world, of which organization he was himself perfectly willing to be the head. The standard of usage in matters of language, which he advocated, was a necessary corrective of dialectic uncertainty and confusion. His insistence upon nature and common sense in poetry was a continuation, by no means superfluous, of the critical warfare that Wernicke had waged against Lohenstein and Hofmannswaldau. And his interest in the drama, though it was, as Lessing said,[1] in a Frenchified drama, held up a rational ideal, and set bounds that his fellow-countrymen needed to observe, if their plays were to become works of art, and were not to remain mere theatrical monstrosities. Furthermore, Gottsched proved that the hundred years which separated him from Opitz, his predecessor, had not passed in vain; for the art of poetry which throughout this century had been commonly regarded and practiced as the manipulation of a mechanical toy, or the trick of versifying, received at his hands its proper

[1] 17. *Literaturbrief* (16. Feb., 1759).

definition as an art of expression, however limited might be the substance of that which he held proper for the art.

German popular interest in criticism and esthetic discussion first manifested itself in the vogue of the so-called "moral weeklies" modeled after the *Tatler*, *Spectator*, and *Guardian* (1709–1713). In 1713 *Der Vernünftler* appeared in Hamburg. From 1721 to 1723 Bodmer and Breitinger published in Zürich *Diskurse der Maler*. In 1724 *Der Hamburgische Patriot* followed in Hamburg, and continued until 1726. In Leipzig, Gottsched edited, and for the most part wrote, in 1725 and 1726 *Die vernünftigen Tadlerinnen*, and from 1727 to 1729, *Der Biedermann*. Of these papers, the *Diskurse* are by far the most important, and will soon engage our serious attention; Gottsched's *Tadlerinnen* are much indebted to them, and have much less to say than they about poetry; the *Biedermann* is chiefly concerned with the errors of superstition and the vagaries of fancy. Nur der Pöbel, the *Biedermann* says, schleppt sich noch mit D. Fausts und andern dergleichen Büchern herum, die man ihm aber mit der Zeit auch aus den Händen bringen wird (II, 43).

We may pass over the casual remarks about poetry in the *Tadlerinnen* in order the sooner to reach the compendium of Gottsched's critical opinions published in the fall of 1729 (but with the date 1730) under the title *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: überall aber gezeiget wird, dass das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe.* The work is adorned with a frontispiece illustrating the Horatian verse (*A. P.*, 309),

"Scribendi recte sapere est et principium et fons."

Good sense, as inculcated by Horace and Boileau, is the beginning and source of correct writing. As to Horace, alles was er sagt ist höchst vernünftig, und man kann sich von seinen Vorschriften kein Haar breit entfernen, ohne zugleich von der Wahrheit, Natur und gesunden Vernunft abzuweichen (p. 5); and in the same way that Horace revered the Greeks and their examples (cf. *A. P.*, 268 f.), Gottsched looks to the French for guidance: was bei den Römern die Griechen waren, das sind für uns jetzt die Franzosen (p. 33). The title of the book shows Gottsched's adherence to the traditional doctrine of imitation. The dedication seems to indicate a tacit agreement with Simonides and Opitz; for Gottsched declares, Was die Malerkunst im Absehen auf den Körper bewerkstellt, das verrichtet die Dichtkunst, als eine weit vollkommenere Malerei, auch im Absehen auf die Eigenschaften des Geistes und Gemütes. Elsewhere, too, we find the same assimilation. Thus (p. 118), Die Nachahmung der Natur, darin, wie oben gewiesen worden, das Wesen der ganzen Poesie besteht, kann auf dreierlei Art geschehen. Die erste ist eine bloße Beschreibung oder sehr lebhafte Schilderei von einer natürlichen Sache, die man nach allen ihren Eigenschaften, Schönheiten, Fehlern, Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten seinen Lesern klar und deutlich vor die Augen malt, und gleichsam mit lebendigen Farben entwirft, daß es fast eben so viel ist, als ob sie wirklich zugegen wäre. Dieses nun mit rechter Geschicklichkeit zu verrichten, ist eine gar feine Gabe, und man hat es dem Homer zu großem Lobe angemerkt, daß ein berühmter griechischer Maler, der eine Minerva zu schildern willens war, zu Ende erst in der Ilias die Beschreibungen dieser Göttin nachgeschlagen, durchgelesen, und sich dadurch eine lebhafte Abbildung von ihr gemacht. Solche Malerei eines Poeten nun erstreckt sich noch viel weiter als die gemeine Malerkunst. Diese kann nur für die Augen

malen, der Poet hergegen kann für alle Sinne Schildereien machen. Er wirkt in die Einbildungskraft; und diese bringt aller empfindlichen Dinge Begriffe eben so leicht als Figuren und Farben hervor. Ja er kann endlich auch geistliche Dinge, als da sind innerliche Bewegungen des Herzens und die verborgensten Gedanken beschreiben und abmalen.

Doch diese Art der poetischen Nachahmung ist bei aller ihrer Vortrefflichkeit nur die geringste; weswegen sie auch Horaz im Anfange seiner Dichtkunst für unzulänglich erklärt, einen wahren Poeten zu machen. Wenn ich die besten Bilder von der Welt in meinen Gedichten machen könnte, würde ich doch nur ein mittelmäßiger oder gar nur ein kleiner Poet zu heißen verdienen, wenn ich nichts Besseres zu machen wüßte. Indeed, Gottsched, with his predilection for the drama, the fable, and the epic — that is, for poems distinguished for *plot* — goes so far as to say, Ein Poet ahmt hauptsächlich die Handlungen der Menschen nach, die von ihrem freien Willen herrühren, und vielmals aus den verschiedenen Neigungen des Gemüts und heftigen Affekten ihren Ursprung haben (p. 90). He does not, however, go enough farther to say that in such imitation of action the poet's means are superior to the painter's. In general, his differentiation among the imitators of nature does not get beyond a summary of well-established views, such as those from which Lessing started the discussion in *Laokoon*. Gottsched defines: Ich sage also erstlich, ein Poet sei ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge, und dieses hat er mit den Malern, Musikverständigen und anderen mehr gemein. Er ist aber zum andern von ihnen unterschieden, durch die Art seiner Nachahmung, und die Mittel, wodurch er sie vollzieht. Der Maler ahmt sie durch Pinsel und Farben nach; der Musikus durch den Takt und die Harmonie; der Poet aber durch

eine taktmäßig abgemessene, oder sonst wohleingerichtete Rede (p. 82). There is no prophecy in this definition.

Bodmer and Breitinger's *Diskurse der Maler*,[1] which appeared periodically from May, 1721, to December, 1722, and in book form (four parts) successively in 1721, 1722, and 1723, were confessedly an imitation of the English *Spectator*. The first part was dedicated to the *Erlauchter Zuschauer Englischer Nation;* and on the eighteenth of October, 1721, Bodmer and Breitinger addressed in French a flattering letter to Richard Steele, in which they frankly declared their purpose to walk in his footsteps. Both the idea of a club of contributors, and the substance of some of the most important contributions were derived from the *Spectator*, though through the medium of a French translation. That the Swiss constituted themselves a club of *painters* was not because of their interest in pictorial art, but because they regarded literary exposition as a form of painting on the *tabula rasa* of the imagination: their purpose was to give pictures of life as they saw it, to discuss moral and ethical questions, and to inspire their readers with an interest in poetry. The papers dealing significantly with poetry are all in the first of the four parts, are mostly the work of Bodmer, and stand in relations of closer dependence than any others to Addison's papers in the *Spectator*. Thus, the sixth discourse speaks of the conventional character of words, as Addison does, and du Bos also, whose *Réflexions* Bodmer seems already to have become acquainted with. Discourses 19 and 20 were immediately inspired by Addison's papers on

[1] The first part reprinted by Theodor Vetter in *Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz*, Frauenfeld, 1891. Cf. Theod. Vetter, *Der Spectator als Quelle der Discurse der Maler*, Frauenfeld, 1887; and *J. J. Bodmer und die englische Literatur* in *Denkschrift zum CC. Geburtstag Bodmers*, Zürich, 1900, pp. 316 ff.

the imagination, in the *Spectator* beginning June 21, 1712. Discourse 20 is headed *Ut pictura poesis* and quotes Opitz's verses to the painter Strobel as überaus artig. These latter discourses contain in the germ the Swiss esthetics, in contradistinction to the Gottschedian; but we can more profitably study these esthetics in their developed form, and need only note in passing that although Bodmer follows Addison in treating the poet as a painter who appeals to the imagination, who gives pleasure even when the objects of his description are in themselves unpleasant, and has at his command a greater range of subjects than the painter or sculptor — such as this composite character of Catiline: Geschickt von Leib, geistreich, lasterhaft, raubbegierig, verschwenderisch, blutdurstig, hart, unermüdet, verwegen, verschlagen, beredt, unwissend — he agrees with du Bos in holding that the impression made by a statue or picture is more immediate and stronger than the impression made by a poem.

Poetry, according to the Swiss critics, is a kind of painting — they habitually speak of it as poetische Malerei — which appeals to the imagination, and produces on the mind the same kind of effect that a painting produces; but with this difference: a painting produces its effect through the medium of the eye, and a poem is not restricted to effects produced through the medium of the sense of sight, but by means of words can give the mind a sensuous experience of hearing, touch, smell, and taste, as well as of sight. To the understanding as exalted by Gottsched, Bodmer and Breitinger opposed the imagination as they had been encouraged to esteem it by Addison. Beyond the realm of the natural, to which Gottsched restricted poetry, they saw possibilities of poetic effects in the realm of the supernatural. Alongside of the intellect, which ruled over the poetry advocated by Gottsched, they, following du Bos, postulated the emotions

as a source of poetic enthusiasm and appreciation. And instead of an objective determination of what poetry was, they sought for a comprehension of the subjective effect of poetry upon their own sensitive souls.

Both Bodmer and Breitinger were as eclectic as Gottsched; and they made excerpts largely from the same authorities. But they early became conscious of the difference of their point of view from his, and in course of time a bitter quarrel arose between Zürich and Leipzig. Bodmer and Breitinger were themselves united in the closest friendship; many of their works were joint products; and each man had the habit of writing a preface to the books published under the other's name. The very titles of these books are a sufficient indication of the ground upon which the authors stood. The principal theoretical works of Bodmer were: *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft* (1727); *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, in einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese; der beigefüget ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte* (1740); *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741). Breitinger wrote in direct emulation of Gottsched a *Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet und mit Beispielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird* (1740); *Fortsetzung der Critischen Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird* (1741); further, a *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740); and finally, a *Verteidigung der schweizerischen Muse Dr. Albr. Hallers* (1744).

Bodmer's book on the *Einbildungskraft* was dedicated to

the philosopher Christian Wolf (1679–1754), and, inspired by Addison, was a kind of adaptation of the philosophy of Locke, Leibniz, and Wolf to the fundamental problem of poetry. The same matter was, however, more fully treated in *Die poetischen Gemälde;* the treatise *Von dem Wunderbaren* is a special application of Bodmer's general definition of the substance and the range of poetic imitation. Bodmer's system may be summarized in a few words. All knowledge, he says, comes to man through the senses, and every increase of knowledge is accompanied by a certain pleasure. So far as this pleasure consists in the recognition of truth, it is an attribute of science as well as of art: the perception of the truths of mathematics or of history is an agreeable function of the mind; but art provides not only such pleasure as this of the intellect or judgment, but also the manifold pleasures of the emotions as stimulated through the senses. A work of art gives no pleasure except as it is perceived to be a fitting imitation of a natural model: painting presents images which the eye can compare with the objects seen in nature; sculpture produces figures of still greater verisimilitude, for in these the sense of touch may reënforce the impressions of sight; but poetry, working through the imagination on the imagination, creates pictures that seem real if only the mind can conceive them as possible. Poetry has no other function than to paint pictures on the canvas of the imagination; its pictures are as sensuous as those made with brush and colors; and the perfection of poetry, or any other artistic imitation, consists in producing the same effect with its imitations that would be produced by the things imitated. Bodmer defines a "poetic picture" as follows: Damit ich solches ins kurze zusammenfasse, so ist ein poetisches Gemälde nichts anders, als eine kunstvolle Nachahmung der Natur, welche darinnen besteht, daß man mittelst eines geschickten Gebrauches

der Worte und der Redensarten eben so lebhafte und entzückende Bilder in die Phantasie der Hörer oder Leser schildern kann, als diejenigen sind, welche die Natur selbst mittelst der Sinnen in dieselbe bringt, indem sie die Urbilder diesen in ihre Gegenwart führt; mit dem Erfolge, daß diese Nachahmung, wenn sie geschickt ausgeführt worden, durch die Ähnlichkeit ein schätzbares Ergötzen gebiert.[1] Like the painter, the poet fills his mind with the facts of life observable in nature, and by collecting her scattered beauties perfects her in his new creations. Unlike the historian, he does not content himself with the representation of things merely as they are or have been, but shows them as they may or ought to be. A poem is not merely a representation, but also an expression, and is a more perfect expression than a painting even of the things of sight; for the poet not only vies with the painter in the vividness with which he makes objects seen, but presents these objects in the aspects which suit his immediate purpose, and adds to the impression of sight the impressions of the other senses, and a revelation of inner qualities and values which the painter can at most only suggest to a mind already familiar with the qualities and values suggested. The imagination has no higher function than to conceive bodies; it "bodies forth" its conceits; the very magic of poetry consists in sensualizing even the abstract and intellectual; the poet is not content with external appearances; and by just so much as he penetrates below the surface, his picture excels any that can be painted in colors. But even an exhaustive, accurate description of the external appearance of natural objects regardless of their emotional value or symbolical significance may be no less poetic than agreeable and instructive.[2]

The second chapter of Bodmer's *Poetische Gemälde* has

[1] *Poet. Gemälde*, p. 52. [2] *Ibid.*

the rubric *Von der Gleichheit zwischen der eigentlichen Malerei und der poetischen.* It has been clear from the beginning of our discussion that the tendency of the Swiss writers was in the opposite direction to Lessing's, and that their metaphorical terminology was a serious impediment to progress towards distinctions which had been made before their time, and which they might otherwise have been keen enough to make themselves. If, however, on the one hand, they constitute themselves warm partisans of Haller, and approve even the encyclopedic tediousness of Brockes; if all poetry is to them poetische Malerei; they do not, on the other hand, regard descriptive poetry as the only, or even the highest form of poetic art. Bodmer, who prefers[1] the description of a beaker given by Ovid (*Metam.*, XIII, 680 ff.) to the work of silversmith or engraver, makes this preference on the ground that the poet's description better brings out the meaning of the depicted figures in cause, effect, and sentiments; and though he concedes to the poet power over the realms of heaven, humanity, and matter, he says[2] that poetry pflegt vornehmlich das Tun, die Sitten und die Gedanken des Menschen, das ist, die Wahrheiten des mittlern Reiches, zum Inhalt ihrer Werke zu nehmen — and these are subjects long since recognized as more proper for the poet than for the painter.

Breitinger's *Critische Dichtkunst* makes clearer distinctions between painting and poetry than any work of Bodmer's. Breitinger, to be sure, refers to poetry as the Auftragung und Mischung der poetischen Farben,[3] he twice[4] cites the pseudo-Horatian *Ut pictura poesis*, he says that all poetry can be called eine beständige und weitläuftige Malerei,[5] that the *Iliad*

[1] *Poet. Gemälde*, pp. 44 ff.
[2] *Op. cit.*, p. 57.
[3] II, p. 5.
[4] I, p. 13; II, p. 406.
[5] I, p. 13.

and the *Odyssey* are two reichlich versehene Bildersäle,[1] and his first chapter is a Vergleichung der Malerkunst und der Dichtkunst. In this very chapter, however, certain points of contrast are brought out: the painter's range of expression is limited to what can be seen at one glance, and from one side; the painter can reveal the invisible only so far as it makes itself visible in contortions of the body, und es mangelt seinen künstlichen Bildern allemal an der Bewegung, welche das einzige Merkmal des Lebens ist.[2] The poet, on the contrary, appeals by means of words to all the senses; in seinen Gemälden ist alles voll Leben und wahrer Bewegung, seine Personen und Sachen ändern ihren Stand und ihre Stellung in einem Augenblicke, sobald es ihm beliebt, und er gibt sie uns ganz und von allen Seiten zu sehen.[3] Furthermore, the poet's words, being conventional symbols, pass to the mind through the sense of hearing indeed, but, as conventional, convey a meaning to the mind more directly and immediately than natural symbols, which grossly affect the senses and then need a translation into the terms of consciousness. Poetic pictures, therefore, are finer, clearer, and more significant than pictures on canvas: and such a poem as Haller's *Alpen* is preferable to a series of pictures of the Alps for the ideas it conveys, for the emotions it rouses, the instruction it gives, for the unpaintable elements of sound, motion, and thought, and for the suggested sublimity of such an expression as das Auge der Welt, meaning the sun.[4] Geschickte Ausdrücke are the Farben der poetischen Malerei.[5] Die Poesie ist ein beständiges Gemälde, denn der Poet ist sowohl wenn er den Lauf und Zusammenhang der Begebenheiten erzählt, als wenn er sich verweilt, das Verwundersame in den Gegenständen und Handlungen ausführlich zu beschreiben, immer bemüht, die Bilder,

[1] I, p. 35.
[2] I, p. 18
[3] I, p. 19.
[4] I, p. 23.
[5] II, p. 5.

die ihm seine glückliche Phantasie lehnt, mit solchem Nachdruck und Klarheit, solcher Lebhaftigkeit und Empfindlichkeit vorzustellen, daß das Gemüte dadurch eben so stark entzückt wird, als durch die sichtbare Vorstellung eines lebhaften Gemäldes. Die poetischen Schildereien empfangen ihr rechtes Licht und erforderlichen Nachdruck daher, wenn die glücklich gewählten Gedanken und Begriffe des Poeten nach ihren wichtigsten, erhabensten und beweglichsten Umständen, unter angenehmen fremden Bildern und Figuren vorgestellt, und dadurch ganz sichtbar und sinnlich gemacht werden. Nun rühren alle diese fremden Bilder und sinnlichen Figuren von der Kraft der Dichtung her, und gehören folglich der Poesie eigentümlich zu.[1]

There can be no question that the Swiss critics had much more poetry in their souls than Gottsched had in his. They prepared the way for Klopstock, Wieland, the *Sturm und Drang*, and even Herder and romanticism. In many respects Lessing could not but sympathize with their propaganda. Nevertheless, as a critic and esthetic philosopher, Lessing stands much closer to Gottsched, in spite of his contempt for the Leipzig dictator. Lessing admired Shakespeare and Milton; he profited more than the Swiss did from English esthetics; but his *Laokoon*, like Gottsched's *Critische Dichtkunst*, is preëminently a work of common sense and reason; and in it he considers painting and poetry in their most objective aspect, that is, the difference in the means of poetic and pictorial imitation, and he is very little concerned with the effect of either art upon the imagination. Most of Lessing's contemporaries, however, and especially those whose work marked progress in the history of esthetics, stood much closer to Bodmer and Breitinger than to Gottsched. This was the case with Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–

[1] I, pp. 31 ff.

1762), the father of the science of esthetics, and with Moses Mendelssohn, the most generous and helpful of Lessing's friends.

As an adherent of the philosophy of Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) in the systematized form which it had received at the hands of Christian Wolf, Baumgarten first applied the term *Æsthetica* to that part of the Leibniz-Wolfian doctrine which dealt with the lower powers of the soul, with the less distinct perceptions, and he developed on this basis a new science under a new name. He expounded his views in the works, *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), *Æsthetica* (1750), and *Æstheticorum pars altera* (1758). The views were elaborately set forth by his pupil Georg Friedrich Meier in *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1754–1759). Baumgarten's definition of a poem as *oratio perfecta sensitiva* (cf. Herder, *243*, 8) is his only permanent contribution to esthetic terminology, besides the term esthetics itself, and the psychology upon which he based his system has of course long since been superseded; but it was the psychology of the eighteenth century until the time of Kant, and was rather refined than modified by Mendelssohn. It behooves us, therefore, to define briefly the phenomena which Baumgarten regarded as esthetic, and to account for the manner in which he conceived them to affect the soul of man.[1]

One of the most difficult of philosophical problems is the definition of mind and matter, and the explanation of the process by which events in the material world are reflected in the mind in the form of consciousness. Leibniz sought to solve this problem by postulating as the constituent ele-

[1] For the following summary I have drawn largely upon Erich Prieger, *Anregung und metaphysische Grundlagen der Ästhetik von A. G. Baumgarten*, Berlin, 1875.

ments of matter indivisible, indestructible, incessantly active units called *monads*. The monad is a metaphysical conception, a mathematical point, having no extension, but consisting wholly of primitive energy, and being impelled by this energy to ceaseless activity in accordance with its nature. This activity, however, consists in nothing but perception, the formation of ideas (*Vorstellungen*). If, then, all matter is mind, what are those forms of matter commonly called bodies, and how are they constituted of elements which have neither length, breadth, nor thickness? The answer to this question is given in metaphysical terms corresponding to the definition of the monad. The monad is not subject to influences from without itself; but its activity has a limit according to the amount of its original energy; this limit presents itself to the monad as resistance, and the two elements, motion and resistance, activity and passivity, are equally essential to the definition of the monad. Leibniz calls resistance *materia prima*, the first constituent of matter. The *materia secunda*, which we call a body, is an aspect of the *materia prima*. The activity of the monad consists in reflecting as in a living mirror its own perceptions and the perceptions of all other monads: the monad is a mirror of the universe,—but each according to its original power, and some more clearly and more perfectly than others. If many monads are together, the one of greatest power and the greatest capacity for clearness assumes a kind of monarchical relation towards the others, seems to be the soul of a complex which as it is reflected in other monads appears as a kind of body, just as a rainbow appears to be a real thing, though in the body nothing is real but the monads, and in the rainbow there is no reality but the refracted light. All constituent monads of the "body" are active and perceiving elements; but the lower the degree of their activity, the greater appears

the degree of resistance with respect to them, the more their activity takes on a passive aspect; and in the same measure, the less clear and distinct the perceptions, which are other names for this activity. Compared with the monarchical monad, therefore, the subordinate monads seem inert or inanimate, seem like the body as distinguished from the soul; and they *do* constitute a body for the complex in which the most active monad is the soul, although the difference between body and soul is a difference in degree of activity, not a difference in kind.

The activity of every monad is original and independent of that of every other monad, its perceptions are not a replica of the consciousness of anything outside itself, but are, according to the degree of its power, a picture of the universe which the Creator has made, by a preëstablished harmony between all things, to conform to the facts of the universe. Thus two watches keep time together not because of any mutual influence, but because they were made to keep equally perfect time. All the monads of a body perceive the facts of the universe, and have no other function than to perceive them; but in most of the monads the harmonious agreement with these facts is indistinct for the very multiplicity of the perceptions, and only in the higher, or the highest, does perception become distinct — these having the ability, through their greater activity, to separate from the confused mass of the product the factors, elements, and units that go to make it up. For example, there may be perception of the total effect of a concert of voices, with or without the capacity to analyze the harmonious total and recognize the individual voices that compose it. Similarly, a mixture of blue and yellow pigment corresponds to a vague perception of green; under the microscope, however, the two elements are separable, and a distinct perception of the fact of mixture becomes

possible. In general, the perceptions which we attach to the evidence of the senses are indistinct and vague, whereas intellectual perception, as of the truths of mathematics and geometry, is distinct and clear. Conversely, where perception is indistinct and vague we think of senses and a body, we regard the soul as relatively passive, abandoning itself to *feelings*. But feelings are forms of consciousness which differ from the intellectual forms only in not being distinct, analyzed, and reduced to their lowest terms. Thus the sensuous pleasure of music consists in the confused perception of harmonious relations which to the intellect are capable of mathematical determination and definition.

Primarily a mathematician, and always a rationalist, Wolf concerned himself less with Leibniz's poetical conception of monads, than with the principles of continuity and harmony which, by means of the doctrine of monads, Leibniz had tried to establish as operative in the universe. Postulating God, human souls, and bodies as the three things of which every mind is conscious, he undertook to demonstrate for every phenomenon of the universe an adequate reason for existence (einen zureichenden Grund), and defined philosophy as eine Wissenschaft aller möglichen Dinge, wie und warum sie möglich sind. Wolf's categories, definitions, and proofs lent themselves readily to popularization; and since he wrote compendiums in German as well as in the prevailing Latin, his system attained general currency and authority in Germany. In the history of esthetics its importance lies in the fact that it pointed still more conspicuously than Leibniz had done to the realm of indistinct perceptions as the proper field for esthetic speculation. As a metaphysician and ethical philosopher with a mathematical method, Wolf had no special interest in the fine arts; and it was as if to fill a gap in Wolf's system that Baumgarten

applied his methods to the problem of beauty and esthetic pleasure.

One of the earliest of Baumgarten's panegyrists, Herder, declared[1] that his system, in contrast to Aristotle's and to all systems that started from the conception of "imitation," had the merit of the discovery of a new continent; it turned attention from the outer world to the soul of man, and instead of inquiring what a poem should be made to resemble, defined the qualities that a poem should have in order to affect the soul, as a demonstration, or an oration, or any other expression in words could not do. It was the psychology of poetry instead of the descriptive science of poems; and its definitions were illuminating and fruitful because suggestive and stimulating to thought. Nor is this praise undeserved. Baumgarten was not the first to direct attention to the sensuous elements in poetry — Milton in his *Tractate of Education* (1644) had contrasted poetry with rhetoric "as being less subtle and fine, but more simple, sensuous, and passionate" — but Baumgarten once for all put an end to the notion that poetry consisted in rhymes, forms of words, or the unaffecting clearness of intellectual exposition; for him, as for Milton, poetry was perfect sensuous language, a form of expression that stirs the soul with a multitude of perceptions belonging to the realm of objective realities which are felt, enjoyed, sought, or feared. His system was a logic of the lower powers of the soul, of the powers, that is, through the exercise of which man comes into closest contact with his environment.

The *Meditationes* define a poem, treat of invention, disposition, and elocution in poetry, compare Baumgarten's definition with that of Aristotle, Gottsched, and others, and

[1] *Von Baumgartens' Denkart in seinen Schriften; Werke*, ed. Suphan, XXXII, pp. 178 ff.

announce the new science of esthetics. They have a section in which poetry and painting are compared on the basis of the traditional *Ut pictura poesis*, and a section on description, equally little at variance with the usual view of this method of composition. Baumgarten has nothing to say about imitation; but he holds that the closer a poem comes to reproducing reality and to producing the effect of reality the better it is — and this amounts to the same thing. But the perfection of poetic style consists in so accumulating the indistinct perceptions of the lower or sensuous man as to give them an *extensive* clearness inferior in origin but not in effect to the *intensive* perceptions of the higher or intellectual man; and the greater the number of sensuously perceptible elements the more perfect the poem. In other words, poetry aims at the concrete, the individual, the objective; and the philosophy of poetry is the logic of sensuous perception.

The *Æsthetica*, though Baumgarten intended it to develop a complete philosophy of the fine arts, was never carried to completion; and beyond a definition of beauty and the sense of beauty it contains little about any other art than poetry, while poetry itself gains from the author's indefatigable analysis and classification of elements nothing comparable in importance to the definition given in the *Meditationes*. Beauty, according to Baumgarten, is perfection of sensuous perception; and the sense of beauty, or the capacity for esthetic reactions, is such a disposition of the mind — natural, but capable of cultivation — as tends to enhance the keenness of its lower powers. In the perception of beauty, however, the higher powers of the mind are not idle; beauty has an intellectual element as well as sensuous elements; otherwise animals, with their keen senses, would excel men in the perception of it. And so Baumgarten defines three aspects of the phenomenon as *pulchritudo rerum et cogitatio-*

num, pulchritudo ordinis, pulchritudo significationis, that is to say, sensuously perceptible co-operation of parts to make a whole with respect to idea, order, and expression; — in other words, a harmony of the parts among themselves, and between the parts of the object and the perceiving mind. But the perception of harmony is a function of the intellect; and though Baumgarten especially aims at the cultivation of the lower powers of the soul to perform their function, his ultimate goal is cultivation of the whole soul for thinking in beautiful forms (*animæ totius ad pulchre cogitandum*).

On the thirteenth of March, 1760, Mendelssohn wrote to Lessing,[1] Sie wissen, daß Leibniz, Wolf und Baumgarten mein täglicher Umgang sind, und daß ich die Lehre von den Monaden für die vernünftigste Hypothese in der Metaphysik halte. His philosophical position is clearly indicated in these words; and if we add Shaftesbury as the particular model for his earliest attempts at philosophical exposition, we are prepared to find in his works a readable and graceful treatment of the problems of metaphysics, ethics, and esthetics which the names of his predecessors suggest. It was Lessing who first encouraged Mendelssohn to philosophical writing; and we are concerned with his treatises only in so far as they were immediately antecedent to *Laokoon.* In many cases, however, ideas and definitions which, developed in close personal relations, may be regarded as the common property of the two men, received their first formulation at the hands of Mendelssohn and passed then directly into Lessing's essay on the limits of painting and poetry.

For our purposes two of Mendelssohn's papers are of particular importance: *Briefe über die Empfindungen* (1755),[2] to

[1] 90. *Literaturbrief;* Mendelssohn's *Schriften,* Leipzig, 1843, IV, ii, p. 36.

[2] *Schriften,* I, pp. 107 ff.

which, later, *Anmerkungen* were added, and (1761) a *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*[1] came as a supplement; and an investigation *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), reprinted in 1761 under the title *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.*[2] As appears from the titles, the first of these works has to do with the psychology of sensation and the sources of pleasure; the second, with the principles of art. The latter, therefore, stands nearer to the subject of *Laokoon;* but the former furnishes a speculative basis for the principles applied to esthetic problems by both Mendelssohn and Lessing.

Mendelssohn's general aim in the *Briefe* may be said to be a rationalization and moralization of pleasure, and an attempt to distinguish between beauty and perfection as sources of it. He takes the definition of Baumgarten-Wolf: Die Schönheit beruht in der undeutlichen Vorstellung einer Vollkommenheit (p. 114), and the definition of Descartes: Vollkommenheit . . . eine Mannigfaltigkeit, die übereinstimmend ist, die sich auf eine Einheit bezieht, or, Einheit im Mannigfaltigen (p. 121), and makes important modifications of both. The sense of beauty, he says, is incompatible with complete obscurity; and though sensuous pleasure, the agreeable effect of a total impression, vanishes when the whole and its parts are lifted to the plane of distinct intellectual perception, the *previous* intellectual perception of the parts of the whole cannot but make an object of greater worth and interest to us; and so must contribute to our sensuous pleasure when we finally give ourselves up to the sensations that it produces as a whole. Our psychic limitations prevent our having distinct intellectual perceptions of all of that unity in variety which constitutes perfection; it is only an external super-

[1] *Ibid.*, pp. 235 ff. [2] *Ibid.*, pp. 279 ff.

ficial totality of effect appealing to the senses that we can enjoy; and this is beauty. But below the surface, and cooperating in a unity of function perceptible only to the intellect, there is a perfection which can be no source of sensuous pleasure, but is the source of a pleasure of comprehension belonging to the higher powers of the soul. Thus a trimmed hedge presents an esthetic object to the eye; a higher intelligence is necessary to perceive the essential unity in the bewildering complexity of a natural tree. Pleasure, however, to continue the argument, is a positive attribute; its source must lie in the positive powers of the soul, and not be due to a limitation: the soul would rather be filled with an idea of perfection than not be filled with it — and conversely with imperfection — and this "rather" is a sign of positive pleasure in intellectual perception. Similarly, the lowest of pleasures, the pleasures of the body, are accompanied by the consciousness of bodily perfection; while they last, they give a feeling of betterment in one's physical state, just as physical pain gives an immediate consciousness of bodily imperfection. Furthermore, in consequence of the reciprocal relations of soul and body, if every sensuous pleasure is accompanied by an indistinct idea of perfection, every indistinct idea or sensuous perception of perfection must be followed by a kind of sensuous pleasure. During a long and painfully exact investigation or demonstration, a mathematician is conscious of distinct ideas, but experiences no pleasure. Once his problem is solved and his result stands as a whole before his eyes, the details fade into indistinctness and he contemplates the whole with a sensuous enjoyment the very element of which is perfection indistinctly perceived. There is therefore in perfection a threefold source of pleasure. In Mendelssohn's words:[1] —

[1] *Schriften*, I, p. 148.

1. Das Einerlei im Mannigfaltigen, oder die Schönheit,
2. Die Einhelligkeit des Mannigfaltigen, oder die verständliche Vollkommenheit,
3. Der verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit, oder die sinnliche Lust.

The art of music is capable of giving pleasure of all three kinds.

In a review[1] of these *Briefe*, Lessing commends Mendelssohn for having shown why alle angenehmen und unangenehmen Empfindungen nur aus dunklen Begriffen entstehen, and for distinguishing by means of the difference between Einerlei and Einhelligkeit beauty from perfection. But his praise is excessive. Mendelssohn showed *how* rather than *why* sensations are connected with indistinct perceptions; and did not himself in his later works maintain the difference between das Einerlei — what I have called the totality of effect — and Einhelligkeit, or unity. In spite of many judicious observations, the tendency of his exposition was in the direction of a confusion of the intellectual and the sensuous. Lessing's approval is of course significant for an understanding of Lessing's psychology, and we find a number of echoes of this work in *Laokoon*. Thus, Mendelssohn's theory of gradual comprehension[2] — mein Wahlspruch ist: wähle, empfinde, überdenke und genieße — passes in his own later formulation into Lessing's theory of perception (*108*); Mendelssohn defines grace as die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung[3] (cf. *Laokoon*, *133*, 25); Lessing's definitions of beauty (*124*, 21) and ugliness (*140* f.) are those of his friend — the latter adduced directly from the *Rhapsodie*. There is one other passage in the *Rhapsodie* to be

[1] *Vossische Zeitung*, 4. Sept., 1755.
[2] *Schriften*, I, p. 119.
[3] *L. c.*, I, p. 150.

mentioned; Lessing seems not to have fully appreciated it. The difference between the so-called natural symbols of painting and the artificial or conventional symbols of poetry would perhaps not have seemed so considerable to the theorists of the eighteenth century, if they had not expected from paintings a degree of illusion which the French did not hesitate to call *tromper* and the Germans täuschen (cf. *23*, 5). Mendelssohn distinguished the symbols in the same terms as his predecessors, but he had a much more delicate sense than most of them of the nature of artistic illusion. In the *Rhapsodie* he wrote:[1] Es ist wahr, die sinnliche Erkenntnis und die Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen, und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert so lange als nötig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserm größern Vergnügen die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. Sobald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt, so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. And again:[2] Da die Ungleichheit der Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, die sinnlichsten Merkmale sind, die, ohne der Kunst zu schaden, die Aufmerksamkeit, so oft es nötig ist, zurückrufen, so sieht man auch, warum bemalte Bildsäulen desto unangenehmer sind, je näher sie der Natur kommen. Ich glaube, die schönste Bildsäule, von dem größten Künstler bemalt, würde nicht ohne Ekel betrachtet werden können. In Wachs getriebene Bilder, in Lebensgröße und natürlicher Kleidung machen

[1] *Ibid.*, p. 244. [2] *Ibid.*, p. 245.

einen sehr widrigen Eindruck. Da uns kein sinnliches Merkmal überführt, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns haben, so vermissen wir mit Widerwillen das Kennzeichen des Lebens, die Bewegung.

Mendelssohn's essay *Von den Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften* begins with the words,[1] Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. Lessing's *Laokoon* begins with reference to a similar triumvirate; and the presumption of similarity raised by this resemblance is borne out by a comparison of the two treatises as wholes. Indeed, Mendelssohn at the end of his essay breaks off the discussion and refers his readers to the fuller treatment to be expected from Lessing. The latter part of the essay, it is true, points in the opposite direction from *Laokoon*.

The document *Von den Hauptgrundsätzen* is a systematic treatise in three parts. The first part deals with the sources of esthetic pleasure; the second, with the different kinds of arts that produce this pleasure; and the third, with the question how far different arts may be combined and made to co-operate. The first two of these parts demand close scrutiny.

I. The science of esthetics is a psychological discipline, which has for its object the determination of the effects of beauty on the soul of man. The effects are manifold, but the soul is one; all our feelings are either pleasurable or the opposite; there must be some one source of the pleasure caused by the arts, the producers of beauty. Batteux sought this source in the principle of imitation of nature. But what is the source of the pleasure produced by original, unimitated nature herself? The explanation must be found

[1] *Schriften*, I, p. 281.

in the constitution of the soul: every idea of perfection, of conformity, and of the faultless, is preferred by the soul to the faulty, the imperfect, and the incongruous; and if the perception of this perfection is sensuous, it is called beauty. Subjectively considered, beauty is sensuous perception of perfection; objectively, beauty is sensuously perceptible perfection; and das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit (p. 285). The distinction in the last sentence is not otiose; for art can give a sensuously perfect perception of an object which in itself is neither perfect, nor beautiful, nor good. The subjective experience of perception may be agreeable, even though the object represented (*e. g.*, a shipwreck) is disagreeable. Furthermore, there is a kind of perfection in the very imitation: we are pleased with the similarity of the copy to the original, and we admire the skill of the artist — in itself a kind of perfection. From the same point of view we may explain the beauty of nature as a manifestation of the perfection of God, the great artist. The human artist may take as his subject any object, agreeable or disagreeable, in nature; but not an object to which we are indifferent; for then the only effect of his copy would be a cold appreciation of its qualities as an imitation. The artist's copy, on the other hand, must possess all the qualities of a beautiful object; and these are: number and variety of elements, sensuously perceptible co-operation of parts to make a whole, and well-defined limits of extent; and finally, the subject represented must be worthy of consideration, new, extraordinary, suggestive, and the like. The artist's sole purpose being to represent beauty, he will easily rise above the direct reproduction of actual nature to the representation of nature as she would have been if the pro-

duction of things of beauty had been her sole object. The ancient marbles illustrate this kind of treatment of nature; denen also, die nicht Genie genug haben, das ideale Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren, kann die fleißige Beobachtung der Antiken nützlicher sein, als die Betrachtung der Natur.[1]

II. The arts are classified according to the means that they employ.[2] Die Zeichen, vermittelst welcher ein Gegenstand ausgedrückt wird, können entweder natürlich oder willkürlich sein. Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst begründet ist. . . . Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind. Von dieser Art sind die artikulierten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten und einige allegorischen Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen kann.

Aus dieser Betrachtung fließt die erste Haupteinteilung des sinnlichen Ausdrucks, in schöne Künste und Wissenschaften (*beaux arts et belles lettres*). Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredtsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus. Da nun eine vernünftige Zusammensetzung vieler Worte eine Rede genannt wird, so geraten wir ganz ungezwungen auf die bekannte Baumgarten'sche Erklärung: ein Gedicht sei eine sinnlich vollkommene Rede, so wie uns diese Erklärung Anlaß gegeben hat, das Wesen der schönen Künste überhaupt in die künstliche sinnlich vollkommene Vorstellung zu setzen. Die Dichtkunst unterscheidet sich von der Beredtsamkeit durch den

[1] P. 289; cf. Winckelmann. [2] Pp. 290 ff.

Endzweck. Der Hauptendzweck der Dichtkunst ist, durch eine sinnlich vollkommene Rede zu gefallen, der Beredtsamkeit aber, durch eine sinnlich vollkommene Rede zu überreden.

Das Mittel, eine Rede sinnlich zu machen, besteht in der Wahl solcher Ausdrücke, die eine Menge von Merkmalen auf einmal in das Gedächtnis zurückbringen, um uns das Bezeichnete lebhafter empfinden zu lassen, als das Zeichen. Hierdurch wird unsere Erkenntnis anschauend. Die Gegenstände werden unsern Sinnen wie unmittelbar vorgestellt, und die untern Seelenkräfte werden getäuscht, indem sie öfters der Zeichen vergessen und der Sache selbst ansichtig zu werden glauben. Aus dieser allgemeinen Maxime muß der Wert der poetischen Bilder, Gleichnisse und Beschreibungen, und sogar der einzelnen poetischen Worte beurteilt werden.

Alle möglichen und wirklichen Dinge können durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben. Daher erstreckt sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände. . . . Der Gegenstand der schönen Künste ist eingeschränkter. Diese bedienen sich vornehmlich der natürlichen Zeichen. . . . Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann. Die Musik, deren Ausdruck durch vernehmliche Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u.s.w. anzeigen, so wie es der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen.

Secondly,[1] natural symbols differ according to the senses to which they appeal, and according to the manner of their appeal. There are only two senses affected by the fine arts: hearing and sight; and the only art appealing to the sense of hearing — so far as its symbols are inarticulate tones — is the art of music. The appeal of the symbols of music

[1] P. 292.

is both simultaneous (harmony) and successive (melody). The arts affecting the sense of sight are restricted to one manner of appeal by means of their symbols: entweder in der Folge auf einander oder neben einander . . . das heißt, sie können entweder die Schönheit durch Bewegung oder durch Formen ausdrücken. Die Tanzkunst tut es vermittelst der Bewegung. The arts of form, with symbols existing motionless side by side, make use of lines, figures, and bodies: painting, of lines and figures on a surface; sculpture and architecture, of bodies in space. Confining our attention to the painter and the sculptor, we find:[1] die Schönheiten, die von diesen Künstlern ausgedrückt werden können, sind: das Genie und die Gedanken in der Erfindung und Zusammensetzung, die Übereinstimmung in der Anordnung, die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung, eine reiche Mannigfaltigkeit von schönen Linien und Figuren, die Lebhaftigkeit der Lokalfarben, die Harmonie ihrer Schattierung, und die Wahrheit und Einheit in der Austeilung des Lichts und Schattens, der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Leidenschaften, die geschicktesten Stellungen des menschlichen Körpers, und endlich die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt, die durch sichtbare Bilder in das Gedächtnis zurückgebracht werden können. But —

Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkt versammeln und mit vielem Verstande austeilen. Alles muß in diesem Augenblicke gedankenreich und so voller Bedeutung sein, daß ein jeder Nebenbegriff zu der verlangten Bedeutung das Seinige beitrage. Wenn wir ein solches Gemälde mit gehöriger Aufmerksamkeit anschauen, so werden unsere Sinne

[1] P. 294.

auf einmal begeistert; alle Fähigkeiten unserer Seele werden plötzlich rege, und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene erraten, und das Zukünftige mit Zuverlässigkeit vorher ahnen.[1]

This is Mendelssohn's theory of esthetic reactions, his classification of the arts, and delimitation of their respective fields on the basis of their symbols of expression. There is not much in his discussion that is absolutely new. Baumgarten furnishes the psychological basis for a treatment of the emotional effect of art that was observed and demanded by every writer on the subject from Leonardo da Vinci on; Leonardo distinguishes between coexistence and succession no less clearly than du Bos or Harris; du Bos defines esthetic symbols as natural and artificial; Burke and Diderot demonstrate the inadequacy of imitation as an esthetic principle; grace is associated with motion by Shaftesbury and Spence; ideal beauty superior to actuality is defined by de Piles, and found in Greek sculpture by the French and by Winckelmann before Mendelssohn; and even the "fruitful moment" (cf. *Laokoon*, *36* ff.) is a conception familiar since the Renaissance. Mendelssohn's work is tentative, cautious, confessedly fragmentary; he had none of the instincts of an iconoclast; his reason claimed no eminent domain over the realm of his sensibilities; he accepted things as he found them so long as he found them good; and comparison and integration rather than differentiation was the prevailing tendency of his time. He displays no inclination to restrict the range of poetry. He is almost equally magnanimous in his attitude towards painting: Es ist ausgemacht, daß sich die Malerei nicht bloß mit solchen Gegenständen beschäftigt, die an und für sich selbst sichtbar sind. Auch die allersubtilsten Gedanken, die abstraktesten Be-

[1] P. 294.

griffe können auf der Leinwand ausgedrückt, und durch sichtbare Zeichen in das Gedächtnis zurückgebracht werden.[1] Allegory is a device die Gedanken zu malen[2] — to be sure, the artist must remain within the limits of the sensuous. And after all, there are certain considerations of appropriateness of subject in the different arts:[3] Plutarch erzählt, Marcellus habe zwei Tempel, den einen für die Tugend und den andern für die Ehre, dergestalt an einander bauen lassen, daß man durch den Tempel der Tugend gehen mußte, um in den Tempel der Ehre zu kommen. Die Bedeutung ist offenbar, allein die Unternehmung selbst scheint allzu sehr von dem Geiste der Baukunst entfernt zu sein. Die Beschreibung eines solchen Gebäudes macht den Sinn der Allegorie weit anschaulicher, als das Gebäude selbst; ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst als zur Baukunst gehört.

In short, Mendelssohn represents the supreme moment of a stage of transition. He came nearer than his predecessors — even Diderot — to a systematic separation of the arts on the basis of their symbols of expression. His experiment challenged the pursuit of his method to its last analysis by a more enterprising and judicially disinterested logician. Such a man was his friend Lessing, and the *Laokoon* for which Mendelssohn graciously gave way[4] realized an expectation

[1] P. 295. [2] *Ibid.* [3] Cf. p. 298.

[4] In its original form (*Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen*, 1757) this essay concluded with the paragraph: Unsere Materie ist noch ungemein fruchtbar; wir brechen hier aber ab, und sind zufrieden, wenn unsere Betrachtungen dienen können, teils das Wesen und die Übereinstimmung der schönen Künste und Wissenschaften näher zu erläutern, teils die unbesonnenen Urteile in ihrer Blöße darzustellen, womit kurzsichtige Leute die schönen Künste sowohl als ihre Verbindungen anzufechten pflegen, deren Schönheiten sie so wenig beurteilen können, als sie dieselben zu empfinden geschickt sind. The

which he more than anybody else had made possible for the author. Moreover, he suggested the very examples with which Lessing begins his discussion, and at the same time first called Lessing's attention to the epoch-making work in which these examples were used in support of an opinion with which Lessing could take issue. In December, 1756, Mendelssohn wrote to Lessing: Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter; allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt, ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleids gleichsam von einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon z. B. an, den Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das

revised form (*Über die Hauptgrundsätze*, published in *Philosophische Schriften*, 1761) ended with the paragraph: Meine Materie ist noch ungemein fruchtbar; allein ich bin in die Geheimnisse der Künste nicht eingeweiht genug, mich ohne Gefahr tiefer in ihr Heiligtum zu wagen. Ich breche also ab und erwarte, mit meinen Lesern zugleich, den Unterricht eines Weltweisen, der mit den Künsten vertraut genug ist, ihre Geheimnisse mit philosophischen Augen zu betrachten und der Welt, wie er längst versprochen, bekannt zu machen. The change in this paragraph would seem to indicate that between 1757 and 1761 Lessing had given Mendelssohn to understand that he contemplated a work on the limits of the different arts.

bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist. The reference is to *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), the first publication of Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Winckelmann is rightly held to be the father of the science of classical archeology, the earliest competent historian of ancient art, the first modern German who thought, felt, and saw like a Greek. He had predecessors, as we have seen, in Italy, France, and England, — even in Germany. But what they excogitated in their philosophy, or deduced from their reading, or dimly perceived with their untrained and wondering eyes, or — if they were artists — what they observed, valued, and computed, Winckelmann experienced with the zest of one whose whole soul responds to artistic expressions in which it divines a universe of truth concentrated in the fictions of an all-encompassing personality. He was no mere sentimental enthusiast. During the first forty years of his life, he amassed, in spite of difficulties and discouragements, a knowledge of history and literature remarkable even in the land of indefatigable accumulative industry; he was distinguished for his acquaintance with Greek literature at a time when the tide was only beginning to turn from the lowest ebb in Greek studies; more than this, he read Greek in the spirit of an Athenian, Homer was his Bible, Plato his guide, philosopher, and friend, the tragedians companions of his solitude; and in the course of this reading he became aware, more vividly than any man had become before him, of what life meant to the Greeks, and of how, in the works that they have transmitted to us, this life pulsates serene and immortal. It was not Winckelmann who discovered the beautiful naturalness of Greek life, or

the unsurpassable excellence of ideal forms in Greek art; but it was he who first gave a vital meaning to these discoveries, who taught the moderns that to be like the Greeks was to be wholesome and perfect, and that to appreciate their achievements was to dignify all the powers of our common humanity. Winckelmann's proclamation of the Greek ideal was a gospel of beauty which he preached as one who had a divine commission, and which so far prevailed during the second half of the eighteenth century that classicism and Winckelmann's doctrine were held to be one and the same thing.

As we have said, Winckelmann reached his goal by no royal road. He was gifted with extraordinary powers of intuition and divination; but he worked his way through nearly all the literature that we have mentioned — and much that we have not mentioned — and was nearly forty years of age before he saw any Greek sculptures, or realized in the remotest degree that his calling was to be an interpreter of Greek plastic art. An admirer of Leibniz, he had little taste for the rationalism of Wolf. At Halle he heard the lectures of Baumgarten on logic and metaphysics, but not on esthetics. Montaigne was his master in the art of living, Montesquieu his guide in the interpretation of history, Shaftesbury his favorite esthetic and moral philosopher. But he found no profit in abstract speculation; from esthetic systems he expected no results but words; he shunned them to get face to face with the objects themselves. To him a statue was not the illustration of a theory, but a self-revealing fact.

In the fall of 1754, after having served six years as librarian of Count Bünau in Nöthnitz, near Dresden, and having become well known to some of the most influential members of the Saxon court, Winckelmann settled in Dresden to await developments that he expected would establish him as a

librarian or secretary to a learned cardinal in Rome. This was the decisive year of his life, not only because it marked the end of his career in Germany, but because it signalized his passage from the world of letters into the world of art. We have already alluded to the importance of Dresden as a center of artistic interests in those days. Winckelmann haunted the gallery, he sought out the collection of ancient sculptures, he took lessons in drawing, he associated with artists and amateurs of art; in fact, for nine months he spent his days and nights in exploring the new field that had now opened up before his eyes. With the *Barock* and *Rokoko* styles then fashionable in Dresden we should not expect him to sympathize; nor did his associates sympathize with them; for there had gathered in this splendid and somewhat vainglorious capital a small group of men who held to other than the fashionable views, and were making propaganda for less gaudy and ostentatious styles of painting, sculpture, and building. The leader of this group was Adam Friedrich Oeser (1717–1799), later Director of the Leipzig Academy of Arts;[1] the most cultivated was Christian Ludwig von Hagedorn (1713–1780), later Director General of all the Saxon Academies of Art;[2] and finally, there was the greatest living connoisseur of ancient gems, Philipp Daniel Lippert (1702–1785). Oeser was Winckelmann's teacher of drawing, his counselor in the study of pictures, his mentor in the theory of the formative arts. And when, in 1755, Winckelmann

[1] Cf. Goethe's *Dichtung und Wahrheit*, VIII.

[2] *Ibid.* Hagedorn was the author of *Betrachtungen über die Malerei* (1762), a book which Lessing carefully studied and which gives the best conspectus of intelligent German opinion about the arts in the middle of the century. Hagedorn not only had a wide acquaintance with painting but also was familiar with nearly all the literature on the subject. His book is full of citations from du Fresnoy, de Piles, du Bos, Batteux; he approves the proposals of Caylus,

with the impetuosity of a neophyte undertook to shatter the idols of *Rokoko* worship, his *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* teemed with Oeser's ideas and were even distorted with Oeser's crotchets and enmities.

Winckelmann's *Gedanken* have been called a *Barock* document written to put an end to the domination of *Barock* and *Rokoko* art. In this first impulsive utterance there is contained the essence of his gospel of Greek simplicity and repose, but also the toll which even the greatest man has to pay to contemporary error and to human fallibility. The little work has, however, the convincing self-evidence belonging to the words of a real seer and prophet, and without being in any notable respect new, it had the effect of a revelation. Shortly after it was published, Winckelmann wrote an ironical criticism in the form of a fictitious open letter to himself, and then, after his settlement in Rome (November, 1755), he wrote an answer to this letter and some notes to the *Gedanken*. The *Gedanken*, the letter, and the notes were then printed together in Dresden in 1756. Lessing knew this volume; and he knew a series of essays that Winckelmann wrote in the following years and published in Germany. Upon these works — all of which Winckelmann regarded as preliminary to his great undertaking of a history of ancient art — we may base whatever we need to observe of Winckelmann as a predecessor of Lessing.[1]

and wishes for a translation of Spence. Since he quotes *Ut pictura poesis* (p. 4), and in general adopts the traditional habit of both defining and treating painting as eine stumme Poesie, he was not in a way to make a useful distinction between the arts. Die Gesetze der Dichtkunst, he says, sind beinahe so viel Lehrsätze für den Maler, und der schildernde Horaz und der strenge Despréaux haben für den Künstler, wie für den Dichter, geschrieben (p. 34).

[1] I quote the *Gedanken* in the reprint, DLD 20; the other

In a private letter to his friend Berendis, Winckelmann elucidated his *Gedanken* as follows: Der Wert dieser Schrift ist vornehmlich: (1) Die zuerst aufs Höchste getriebene Wahrscheinlichkeit von den Vorzüglichkeiten der Natur unter den Griechen. (2) Die Wiederlegung des Bernini. (3) Die zuerst ins Licht gesetzte Vorzüglichkeit der Antiken und des Raphaels, den noch niemand bisher gekannt hat. (4) Die Bekanntmachung des Schatzes von Antiken [in Dresden]. (5) Der neue Weg, in Marmor zu hauen. The *Erläuterungen* give a somewhat different analysis: Meine Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst betreffen vier Hauptpunkte: (1) Von der vollkommenen Natur der Griechen. (2) Von dem Vorzug ihrer Werke. (3) Von der Nachahmung derselben. (4) Von der Griechen ihrer Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie. To eliminate the points in the first list which do not appear in the second, it suffices to say that the refutation of Bernini was equivalent to a condemnation of *Barock* sculpture; the Sistine Madonna of Raphael (brought to Dresden in 1753) seemed to Winckelmann to represent the same sort of idealism as was to be found in Greek work; the collection of Greek statues in Dresden was so little esteemed that the best pieces were packed like herring into a wooden shed, where they could be *seen* but could not be studied. The new way of carving was an impossible method based upon a misconception. It appears, then, that Winckelmann wished to achieve the particular object of calling the attention of the Dresden amateurs to the fact that they had some specimens of the highest forms of art within their gates, and the general objects of showing that the highest form of art was Greek, why the Greeks were

works from *Winckelmanns sämtliche Werke*, ed. Jos. Eiselein, Donaueschingen, 1825, vol. I.

able to attain this form, what the characteristics of the form were, and especially how the form was a means for expressing thought.

There is nothing novel in Winckelmann's exposition of the favorable conditions of Greek life as to climate, athletic habits, freedom from restrictive clothing or from disfiguring diseases: in the *Erläuterungen* he himself refers to ancient authorities for all these statements; and the same observations had been made by Lebrun [1] (though Winckelmann had no means of knowing this fact). Furthermore, that Greek works represented an ideal humanity was known and proclaimed in the Renaissance; and that Greek forms were expressions of thought, poetic or allegorical, was a conception equally familiar since the Renaissance. Next to his epigrammatic formulation of these ideas, Winckelmann's greatest innovation was the conclusion which he drew from premises postulated in common by his predecessors and himself. For, he said, good taste not only had its origin in Greece, but it never spread outside of Greece without degenerating in proportion to the distance from its source; the formative arts are indeed arts of imitation, but the Greek artists did not copy nature, they represented an ideal exceeding the bounds of any objects to be found in nature: this ideal is beauty, the sole end of artistic endeavor; and this beauty is more easily discoverable in Greek work than in nature herself — wherefore modern artists ought rather to study and imitate the Greeks than to study nature: — after they have cultivated their instincts by studying the Greeks, they can imitate nature as the Greeks did. The moderns have striven, like Bernini, for the effects of overwhelming force, or have tickled their senses with scrolls and filigree (*Rokoko*): das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meister-

[1] Cf. *supra*, p. lix.

stücke ist . . . eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck;[1] die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten, der Schriften aus Socrates' Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Größe eines Raphael machen, zu welcher er durch Nachahmung der Alten gelangt ist.[2]

It is often said that esthetics is the science of the beautiful, and the predicate beautiful is the commonest that we apply to a work of art that satisfies our esthetic sense. A little reflection suffices, however, to show not only that this term is extremely hard to define, but also that it includes a great variety of qualities. If one of Murillo's pictures of street urchins may be called beautiful, it is so in a different sense from that in which we call one of his madonnas beautiful; a landscape by Claude Lorrain or Corot presents to us a different kind of beauty from that of the Hermes of Praxiteles; and a Dutch tavern may be the scene of a carouse or a brawl certainly not beautiful in itself but made into a beautiful picture by Teniers or Terborch. It has been a commonplace since Aristotle that the imitation by art even of a hideous object of nature may be beautiful; and there have always been artists who found (to use Lessing's language, *36*, 12) in truth and expression a worthier aim than the representation of fictitious and unreal ideals. From the time of the Renaissance, the statues of the Greeks have been generally held to be models of beauty, the canonical authority of whose ideal few were inclined to dispute; and if sculptors and painters nevertheless departed from the Greek ways, they did so in order to make their works more expressive. For it is obvious that an ideal is an abstraction, and that a figure which, let us say, represents a typical man

[1] *Gedanken*, DLD 20, p. 24. [2] *Ibid.*, p. 26.

may have no more esthetic value than an anatomical diagram.

Winckelmann was emphatic in declaring beauty to be the principal object of art;[1] he said,[2] Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, oder nur dessen äußere Fläche; he affirmed (p. 210) that he had seen more beautiful persons than the best of Raphael, but that Greek statues were more beautiful than they: Wer die besten Werke des Altertums nicht hat kennen lernen, glaube nicht, zu wissen, was wahrhaftig schön ist (p. 211). He was of the opinion that das Schöne in der Kunst mehr auf feinen Sinnen und auf einem geläuterten Geschmack als auf einem tiefen Nachdenken beruht (p. 121); he philosophized modestly on the basis of Baumgarten's system, but most of all, he trusted his taste and his senses; and since he accepted the Greek taste, and had before his eyes hardly any other Greek works than plastic representations of human beings, his observations concerning art were based almost exclusively upon statuary art, and hold only for this art. In other words, there was an unmistakable one-sidedness to Winckelmann's doctrine, which became ominous when this doctrine was taken, as it was by Mendelssohn, Lessing, Herder, and Goethe, to be of universal applicability.

Beauty, in Winckelmann's definition, was first of all beauty of outline, of contour. He had little appreciation of the pictorial beauties of light, shade, and color. But it would not be correct to assume that he appreciated only beauty of form. Over against the *Barock* exhibitions of passion he sets the repose of the Greek statues; but this repose is the very opposite of expressionlessness — it is the expression of greatness of soul, a kind of expression that far excels the representation of beautiful nature (cf. *Laok.*, *26* f.). Bloß

[1] *Werke*, p. 203. [2] *Ibid.*, p. 207.

sinnliche Empfindungen . . . gehen nur bis an die Haut, und wirken wenig in den Verstand.[1] The understanding demands, however, that there shall be in the form represented to it a content worth representing; and we shall do no violence to Winckelmann's way of thinking or to his terminology, if we call this content poetic. At this point, therefore, we see where Lessing diverged from Winckelmann's doctrine, and why Winckelmann, though a predecessor, was no guide to Lessing in the making of distinctions between painting and poetry. Winckelmann did not distinguish between them. On the contrary, his whole tendency was in the other direction: the beauty which he had seen in Greek poetry he found also in Greek statues — they were two different modes of expression for the same thing. Laocoön suffers, but he suffers like the Philoctetes of Sophocles.[2] Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet; er ist reich bis zur Verschwendung; er hat das Wunderbare wie jener gesucht, sowohl überhaupt, wie ein dichterischer und allgemeiner Maler, als auch insbesondere, was Komposition und Licht und Schatten betrifft.[3] Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei eben so weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik imstande ist zu tun. Nun ist die Geschichte der höchste Vorwurf, den ein Maler wählen kann; die bloße Nachahmung wird sie nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Heldengedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat. „Homer hat aus Menschen Götter gemacht," sagt Cicero; daß heißt, er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche, gewählt;

[1] *L. c.*, p. 156.
[2] Cf. *Laok.*, *27*, 10; *28*, 4.
[3] *Werke*, p. 145.

und Aristoteles setzt hierin das Wesen der Dichtkunst, und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben.[1] We appear to be listening once more to de Piles, or to Bodmer and Breitinger, who, as a matter of fact, exerted a strong influence upon Winckelmann. Historical painting represents a plot, and this is called allegory (p. 155); truth is more impressive when disguised in a fable, and obscurity incites the mind to penetrating curiosity (p. 158). Die Malerei erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemüht, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen.[2] Der große Rubens ist der vorzüglichste unter großen Malern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Malerei in großen Werken als ein erhabener Dichter gewagt. Die Luxemburgische Galerie, als sein größtes Werk, ist durch die Hand der geschicktesten Kupferstecher der ganzen Welt bekannt worden.[3] Der Künstler hat ein Werk vonnöten, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmälern des Altertums auf Steinen, Münzen und Geräten diejenigen sinnlichen Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden.[4] And so forth. In the year in which *Laokoon* appeared, 1766, Winckelmann published such a compendium as he had described, giving it the title *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst.* The length to which he went in this work towards providing pictorial symbols for abstract ideas is incredible. How far his recommendations might be adopted is a question that we do not need to debate here. It is clear that in all such matters Winckelmann could have served Lessing only by indirection; that is, by provoking dispute.

[1] *Werke*, p. 156.
[2] *Gedanken*, p. 40.
[3] *Ibid.*, p. 41.
[4] *Ibid.*

VIII.

LESSING'S *LAOKOON.*

Lessing's *Laokoon* was conceived and partly written in Breslau. The years of his secretaryship to General Tauentzien were among the most active, and were altogether the most serene and hopeful of his restless life. His correspondence with Berlin was somewhat irregular; but we find him debating philosophical problems with Mendelssohn, ordering books through Nicolai, and promising articles for Nicolai's publications; we hear also that it was his intention, during the years 1762 and 1763, to print a miscellaneous collection of essays, investigations, and criticisms under the picturesque title *Hermäa*. The preface to what was to have been the first volume of this work throws an important light upon the method adopted in *Laokoon*. Lessing explains:[1] —

Hermäa hießen bei den Griechen alles, was man zufälligerweise auf dem Wege fand. Denn Hermes war ihnen unter andern auch der Gott der Wege und des Zufalls.

Man denke sich einen Menschen von unbegrenzter Neugierde, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft. Unfähig, seinem Geiste eine feste Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumschweifen, alles anstaunen, alles erkennen wollen, und alles überdrüssig werden. Ist er nicht ganz ohne Genie, so wird er viel bemerken, aber wenig ergründen; auf mancherlei Spuren geraten, aber keine verfolgen; mehr seltsame als nützliche Entdeckungen machen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblicks kaum wert sind.

Und diese seine Bemerkungen, seine Spuren, seine Entdeckungen, seine Aussichten, seine Grillen — wenn er sie der

[1] L–M XIV, p. 290.

Welt gleichwohl vorlegen wollte, wie könnte er sie besser nennen, als Hermäa? Es sind Reichtümer, die ihn ein glücklicher Zufall auf dem Wege, öfter auf dem Schleichwege, als auf der Heerstraße finden lassen. Denn auf den Heerstraßen sind der Finder zu viel, und was man auf diesen findet, hatten gemeiniglich zehn andre vor uns schon gefunden, und schon wieder aus den Händen geworfen.

So viel von der Absicht dieses Werks, von seinem Verfasser und dem rätselhaften Titel, der einen verliebten Roman verspricht und mit den Wanderschaften eines gelehrten Landstörzers Wort hält.

Into *Laokoon* Lessing presumably put a large part of the material intended for the *Hermäa;* and he gave to his carefully composed treatise the air of the chance observations of an open-minded and open-eyed stroller through the fields of literature.[1] This fiction was deliberately chosen for reasons set forth in the preface to *Laokoon,* and it accorded with methods already employed by the author in his essays on the fable; but the explanations of the preface must be understood as applying to the finished product — they do not describe the route by which Lessing actually arrived at the conclusions which form the philosophical basis of his treatise. As was said above,[2] Lessing, before he left Breslau, not only made excerpts and noted ideas, but also put into argumentative form his views on the difference between painting and poetry. The number of these preliminary manuscripts is considerable, and they can be only conjecturally dated; but there is no difference of opinion concerning the dates and the order of the most important, and the sequence in which they are all printed by Muncker[3] probably represents the order in which they were written.

[1] Cf. *25*, 23; *26*, 6, 8; *124*, 16.

[2] P. xix.

[3] L-M XIV, pp. 333-440.

From the final paragraph of the essay *Von den Hauptgrundsätzen*,[1] it would almost seem that Mendelssohn had heard from Lessing before he left Berlin that he had in mind to write a work on the limits of painting and poetry; and it is certain that in the summer of 1761 Mendelssohn[2] reminded Lessing of a work in which the limits of descriptive poetry are very sharply drawn, namely, Burke, *On the Sublime and Beautiful*. At any rate, we find Lessing, in the first draft that has come down to us, complaining, as he does in the preface to *Laokoon*, of the evil effects of a failure to observe just limits — the *Schilderungssucht* and *Allegoristerei* of his contemporaries — declaring, as Mendelssohn had done, that the range of the arts is conditioned by their symbols of expression, concluding, essentially as in chapter XVI of *Laokoon*, that the principal business of painting is to depict bodies, and of poetry, to represent action, and illustrating his beliefs by reference to the practice of Homer (cf. *102*, 15 ff.). At the end of the draft there are criticisms of a passage in Caylus. The next document consists of excerpts from Spence, accompanied by critical remarks. The third is the systematic brief or concept which we have printed as *Entwurf* no. 1 in our text (pp. *281* ff.). This is a careful elaboration of the first-mentioned draft. Lessing took it with him to Potsdam and Berlin, where he was in July and August, 1763, discussed it with Mendelssohn and Nicolai, and received it back from them with glosses which we have also reprinted. Then there follow three short documents, one a correction of portions of our no. 1; the other two having to do with Homer. After these comes our no. 2, written apparently in the winter of 1763–1764, and immediately followed by our no. 3, probably written in the summer of 1764, or perhaps in the fall of that year, after Lessing's

[1] *Supra*, p. cxxviii. [2] L-M XX, p. 173.

recovery from a severe illness. This draft comes nearest to being the immediate preliminary sketch from which the *Laokoon* was composed; all the paragraphs of the first *Abschnitt*, and nos. i, ii, v, vi of the second are crossed out with oblique lines, as if to signify that their substance had been made use of. In the spring of 1765 Lessing left Breslau; in May he arrived at Berlin; and at Easter, 1766, *Laokoon* was published there.

The preliminary studies for *Laokoon* show not only that the theoretical basis for the work was very carefully thought out and the previous literature on the subject thoroughly studied, but also that the form in which we have the book was not chosen until after experiments had been made at a totally different species of composition. Lessing's first intention was to write an exposition deduced from first principles. He held to this purpose until the winter of 1763–1764, when suddenly (see our no. 2) we find him laying out a different course, and starting, as Diderot had hoped somebody would do, from the comparison of concrete examples of the treatment of one and the same subject in two different arts. His recent studies in Homer had recalled Philoctetes (cf. *Il.*, II, 718, 725) to his mind; he remembered his disagreement with Winckelmann's observations about the stoicism of this suffering hero (cf. *Laok.*, 27, 11); he saw how he could effect a *Rettung* of Virgil (cf. 27, 6, 32) on the ground of the difference between poetry and sculpture; he planned to illustrate this difference by discussing the possibility that the sculptors of Laocoön may have known Virgil's poem, and to establish the greater range of poetry, in that it may include the ugly, the ridiculous, and the disgusting, whereas sculpture is restricted to the beautiful. The first two *Abschnitte* of this draft were written at a time when Lessing was expecting the appearance of Winckelmann's

Geschichte der Kunst des Altertums, the first part of which, dated 1764, was on the market in December, 1763. Lessing probably obtained a copy early in 1764; and he wrote *Abschnitte* 3–6 after this copy was in his hands. He found that in the *Geschichte* Winckelmann had made, about the statue of Laocoön, some points which he had not made in the *Gedanken*. In the *Gedanken* Winckelmann had emphasized the greatness of soul manifested by the calm of the hero in the midst of his woe, and had contrasted this calm, as a Greek quality, with the Roman barbarism of Virgil. In the *Geschichte*, on the contrary, Lessing found Winckelmann saying what he himself believed, that the sculptor was bound by rules of beauty which did not restrain the poet. When, therefore, Lessing persisted, as appears from our no. 3, in his resolution to start from the concrete example of Laocoön (cf. *26*, 6), he could not make use of the convenient inadequacy of the *Gedanken* without maintaining the fiction that the *Geschichte* did not reach him until the first part of his work was already written. He could not deny himself the advantage of this opportunity; and if he were to follow the plan so natural to him, and of such proved success in the essays on the fable, he could not wish for better adversaries than three such distinguished antiquarians as Winckelmann, Spence, and Caylus. Refutation of their theories was the strongest possible recommendation of his own. It is clear, however, that Lessing's polemics were aimed at false principles and not at persons, that the real objects of his attack were, as he says, *Schilderungssucht* and *Allegoristerei*.[1]

[1] In the spring of 1765 Lessing and Winckelmann were both candidates for the position of librarian of the Royal Library at Berlin, and it has been thought that Lessing seized the opportunity of a polemic with Winckelmann so as to let his scholarship be measured

Lessing's *Laokoon* as we have it is a fragment. It was published as *Erster Theil* of a compendious work calculated to embrace three parts, and to discuss all the fine arts. A glance even at the three *Entwürfe* that we have reprinted shows a number of ideas that did not find a place in the text of the first part, and reminds us that the first part does not contain all that the author had to say on several important matters. Thus, the idea of "collective actions" (No. 3, *Abschnitt* 2, § xv) was destined to yield significant modifications of the rigid lines of demarcation in chapter XVI of *Laokoon;* the propositions, Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich (No. 3, *Abschnitt* 3, § i), and Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich (*ibid.*, § iii) look in the same direction, and are to be remembered in connection with chapter XVII of *Laokoon*. Similarly, dancing (§ vi) and music (§ vii) were reserved in this third *Abschnitt* for fuller treatment than they could receive in the first part of *Laokoon*. Lessing made a new plan for the second part of *Laokoon* after the first part was in its present form;[1] as late as 1770 he was still intending to push his work to completion.[2] There were various reasons why he had not done this before. The public, he thought, had not fully digested the first part;[3] he became involved in controversies on antiquarian subjects;[4]

with Winckelmann's in Winckelmann's own field. This may be true of chapters XXVI–XXIX of *Laokoon* (which we have omitted), but I do not think the idea of a polemic against Winckelmann in any degree determined the form which Lessing gave to his treatise. In this matter I dissent altogether from the views expressed by Adolf Frey in his book, *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon*, Stuttgart and Berlin, 1905. Cf. the review by Hugo Spitzer in the *Deutsche Literaturzeitung*, 9. Dec., 1905, col. 3054 ff.

[1] L–M XIV, pp. 411 ff.

[2] L–M XVII, p. 312.

[3] L–M XVII, p. 287.

[4] Especially with Christian Adolf Klotz; *Antiquarische Briefe*, 1768.

he turned his attention once more to his favorite field, the drama;[1] and his duties as librarian at Wolfenbüttel[2] brought with them new obligations and new interests. But it is probable that he never formally gave up his intention to finish the work that he had left one-third done; indeed, he thought of revising the part already published.[3]

Lessing's mind about his work and about one of the most intelligent of his critics may be seen in the following passage of a letter written to Nicolai May 26, 1769:[4]

Mit der Recension meines Laokoon in dem letzten Stücke Ihrer Bibliothek kann ich sehr wohl zufrieden sein. Ich denke, daß ich den Namen des Recensenten schon weiß. Aber was gehen mich Namen an? Die Person werde ich doch nicht kennen lernen. Wenn er die Fortsetzung meines Buches wird gelesen haben, soll er wohl finden, daß mich seine Einwürfe nicht treffen. Ich räume ihm ein, daß Verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, insofern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existieren? Beide können ebensowohl natürlich als willkürlich sein; folglich muß es notwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beiden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder koexistierende Zeichen, welche natürlich sind, oder welche willkürlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bei den konsekutiven Zeichen der Poesie. Denn

[1] *Minna von Barnhelm*, published at Easter, 1767; Lessing as critical adviser at the theater in Hamburg, spring of 1767; *Hamburgische Dramaturgie*, which has been appropriately called the second part of *Laokoon*, 1767–1768.

[2] From May, 1770.

[3] Schluss des 38. *antiquarischen Briefes.*

[4] L–M XVII, pp. 289 ff.

es ist ebensowenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume braucht, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit braucht. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazu kommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Kostüme gehört, sondern auch einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich, ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen; aber es sind doch natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Wenn aber bei diesen Schönheit das höchste Gesetz ist, und mein Recensent selbst zugibt, daß der Maler alsdann auch in der Tat am meisten Maler sei, so sind wir ja einig, und, wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur leugnen[1] wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der histo-

[1] Read behaupten.

rischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. Und gibt mir das der Recensent nicht zu?

Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa, und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u.s.w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist, oder sein kann. Der Grund, den er davon angibt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen reduzieren, und wird nur durch diese Reduction auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert.

Wenn Sie mit Hrn. Moses eine halbe Stunde darüber plaudern wollen, so melden Sie mir doch, was er dazu sagt. Die weitere Ausführung davon soll den dritten Teil meines Laokoon ausmachen.

The review to which Lessing here refers was that contributed by Christian Garve (1742–1798; then professor

of philosophy at Leipzig) to the ninth volume of Nicolai's *Allgemeine deutsche Bibliothek* (1769). It contains[1] an admirable summary of Lessing's train of thought, and some criticisms, which, as Lessing says, hold for the incomplete first part of his treatise, but do not touch him, the author who has not yet said his last word on the subject.

The effect of *Laokoon* upon the students at Leipzig — and presumably elsewhere as well — may be gathered from the words of Goethe, who as an old man fondly recalled in *Dichtung und Wahrheit*[2] the enthusiastic days of his youth: Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene Ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußern Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens; alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward wie ein abgetragener Rock weggeworfen; wir hielten uns von allem Übel erlöst und glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod

[1] See the reprint in Blümner's *Laokoon*, pp. 683 ff.

[2] II. Teil, 8. Buch.

unter der Unform eines klappernden Gerippes, sowie die notwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte. Am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafs anerkannt und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen.

In general, Lessing was little edified by his critics, however favorable their judgments might be. Before he had seen Garve's article he wrote to Nicolai:[1] Da so viele Narren jetzt über den Laokoon herfallen, so bin ich nicht übel willens mich einen Monat oder länger in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden. Noch hat sich keiner, auch nicht einmal Herder, träumen lassen, wo ich hinaus will. Aber Herder will ja die kritischen Wälder nicht geschrieben haben! Sagen Sie mir doch, wie ich seine Protestation desfalls nehmen soll. Der Verfasser sei indes, wer er wolle: so ist er doch der einzige, um den es mir die Mühe lohnt, mit meinem Krame ganz an den Tag zu kommen. The author was Herder after all; and the more significant passages of his criticism follow in our edition the reprint of what seems permanently valuable in the work criticised.

IX.

HERDER.

Johann Gottfried Herder (1744–1803) was one of those impulsive, energetic, impatient men whose not altogether happy fate it is to inspire others to achievements which

[1] Letter of Apr. 13, 1769; L-M XVII, p. 287.

they themselves are temperamentally unable to accomplish. German folklore, German history, certain developments in German philosophy, and German literature of the classic and romantic periods owe some of their most distinctive features to the fruitful suggestions of Herder: he was the father of the *Sturm und Drang*, the guide of Romanticism, the founder of the science of *Kulturgeschichte*. His knowledge was prodigious, his sympathies broad and active, his powers of appreciation and penetration capable of responding to everything beautiful and genuine in the poetry of the most diverse peoples, his mind predisposed to seek the soul of nations and of mankind in all forms of artistic expression, and filled with the idea of writing a new philosophy of history in which the records of the life of mankind might be made to reveal the origin and the development of the forces with which human personality is endowed. He collected, translated, composed, criticised, philosophized, wrote and rewrote; he was one of the most prolific of authors. He made comprehensive plans, and followed out some of them to a point somewhere near completion; but the most characteristic of his works were fragments, teeming with ideas, and stimulating in the highest degree — fragments of a great confession and of a profound, if undeveloped, system.

Born of humble parentage at Mohrungen, a small town in East Prussia, Herder was as a boy indifferent to the usual amusements of youth, but fond of dreamy solitude; and was an omnivorous reader of books. Good fortune enabled him in 1762 to go to Königsberg, where he was enrolled as a student of theology at the University, and soon found means of support as a teacher in a secondary school. To be a preacher was one of his first ideals, and he was a pedagogue by nature; but professional studies in theology interested him less than studies in philosophy, history, literature, and natural

science; and these he prosecuted with indefatigable zeal. Even in these days the creative impulse stirred within him: in his irregular way he accompanied his notes and excerpts with far-reaching critical observations; he projected a history of poetry, with special reference to lyric poetry, as the earliest and most direct form of emotional utterance; and he published poems, addresses, and reviews. By far the most momentous consequence of his life in Königsberg was, however, the vital contact into which he came with the philosopher Immanuel Kant (1724–1804), and with the "Magus im Norden," Johann Georg Hamann (1730–1788).

In Kant and Hamann there were incorporated two antipodal tendencies. Kant, the quintessence of the spirit of enlightenment, who turned the light of his reason upon all things in heaven and earth and in the waters under the earth, taught Herder not merely philosophy but the art of philosophizing, and with truly humane catholicity brought out for his pupil the humanly rational value in logic, metaphysics, ethics, mathematics, and physical geography, as well as in the speculations of Leibniz, Baumgarten, and Hume, or the recent paradoxes of Rousseau. Herder translated metaphysical ideas of Kant's into verse, he was fascinated by the master's lectures on subjects in natural science, he devoured such of Kant's writings as had already appeared in print, placing Kant, by virtue of his *Beobachtungen über das Schöne und Erhabene*, side by side with Burke, Mendelssohn, Sulzer, and Winckelmann as an authority in esthetics — in general, Herder received from Kant a powerful confirmation of his native impulse to build up, upon the basis of fact, experience, and immediate personal reaction unhampered by the constraints of system, an encyclopedic philosophy of humanity.

Hamann opposed the philosophy of enlightenment as inadequate to explain the mysteries which surround the highest con-

cerns of life. Instead of the intellect, the higher constituent of the soul, he cultivated the lower powers, the feelings, sensibilities, intuitions. He looked with religious veneration upon the spontaneous outpourings of genius, whether in an individual or in a race; poetry was to him the original language of mankind, primitive poetry the more human for being the more natural; mythology and superstition were in his eyes venerable attempts to express and formulate the essentially inexpressible and formless. His religion was a mystic cult of the unconscious, inspired, irrational, unaccountable; enthusiasm for the transcendental value of the products of the human spirit was his habitual state of mind; and in every product properly to be called great he saw the harmonious co-operation of all the powers of the human soul. Herder became united to Hamann in the bonds of the most ardent and admiring friendship; he studied English and read Shakspere, Milton, and other English poets with him; he listened with rapt attention to Hamann's oracular interpretations of the poetry of the Bible, and was guided by Hamann to hidden springs of beauty in widely scattered fields of European literature, then little explored. Hamann was greater as an explorer and an inspirer of others than as a colonizer or builder in any sense. One might almost call him an agitator. His printed works were fragmentary, paradoxical, incoherent, and obscure. He had all the esthetic qualities of genius except the capacity for esthetic discipline; and it was fortunate for Herder when, as now happened, he undertook to make of himself an apostle of the prophet, that he had already come under the influence of the sane and rational Kant. Herder's projected history of poetry was the result of the combined influences of these two men.

In November, 1764, Herder was called to the post of collaborator at the Domschule in Riga; in April, 1767, he was

created Pastor adjunctus of two of the churches there. Concurrently with the punctual discharge of his duties as a teacher and preacher, he kept up an active interest in literary problems, and soon began to publish; so that when he became known to the literary world in Germany, it was from this eastern outpost of German civilization within Russian territory that his voice was heard.

It is interesting that Herder's first books came into existence in the closest possible relation to the activities of Lessing and his friends in Berlin. This was indeed not unnatural. No man of letters could fail to appreciate the fact that Berlin was then the seat of the most significant and illuminating criticism in Germany, and no young man of letters could underestimate the advantage of an alliance with the Berlin critics — especially if he brought to the treatment of critical problems a new method and a new point of view. That was Herder's case. Accordingly, we see him publishing the first installment of his history of poetry in the form of supplements to the *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, and putting into this not very convenient receptacle the best fruits of his studies and meditations up to that time.

Herder had begun his work in connection with the *Literaturbriefe* under Hamann's eye in Königsberg. In the fall of 1766 he published anonymously at Riga (with the date 1767, and without mention of the place of publication) two collections, and in 1767, a third collection (dated at Riga) of *Fragmente: Über die neuere deutsche Literatur. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend.* The receptacle was not perfectly convenient: a glance at the table of contents seems to promise a historical and philosophical work on language as such, periods in the development of language, efforts to improve language, translations from ancient

languages, characteristics of modern tongues, and qualities of style in modern German writers (*Erste Sammlung*); the influence of Oriental literatures and Greek literature in Germany (*Zweite Sammlung*); the influence of Latin literature in Germany, and the use of ancient mythology (*Dritte Sammlung*). The contents themselves are a pretty promiscuous series of ideas, reflections, citations, criticisms, not satisfactory as an orderly development of the successive subjects, and obscured by constant references to the *Literaturbriefe*. On the other hand, it is fair to say that this programme of supplementation gave to Herder's observations a certain pertinence and actuality; and that it also reveals the range of interests covered by the articles in the *Literaturbriefe*. We shall have occasion to cite more than one passage from the *Fragmente;* for the present it may suffice to note that Herder takes in a general way the ground taken by the Berlin critics; but that his discussions run farther out into theoretical considerations; and that, as a fundamentally lyric nature, he stands from the beginning in an attitude of contrast to Lessing. This contrast is evident in the opinions held by the two critics concerning Klopstock; it is evident in their very conception of poetry. In Lessing's opinion, poetry, or any other art, was almost reducible to a science; it was the fruit of cultivation, and could be judged according to recognized standards. Hamann defined poetry as Die Muttersprache des menschlichen Geschlechts — a means of expression that preceded culture and defied judgment by making a judicial mood impossible; and Herder wrote, Die ersten Schriftsteller jeder Nation sind Dichter, die ersten Dichter unnachahmlich; zur Zeit der schönen Prosa wuchs in Gedichten nichts als die Kunst: sie hatte sich schon über die Erde erhoben und suchte ein Höchstes, bis sie ihre Kräfte erschöpfte und im Aether der Spitzfindigkeit blieb. In der spätern Zeit hat man bloß versifizierte Philosophie

oder mittelmäßige Poesie.[1] When Herder treats the same subject that Lessing treats, we feel that the subject is approached from a different side, and that it deserves to be looked at from that side; but when he argues with Lessing, there is frequently no possibility of a conclusion, for the very reason that he does not meet Lessing on Lessing's own ground.

Though published anonymously, Herder's *Fragmente* were almost immediately discovered as his. They gave him a national reputation at once; and they were so acceptable to Lessing's friends in Berlin that Nicolai invited Herder to contribute to the *Allgemeine deutsche Bibliothek*, in succession, so to speak, to a gifted young man who had just died — Thomas Abbt (1738–1766), the author of a remarkable little book, *Vom Tode fürs Vaterland.* Herder accepted the invitation, maintained relations with the *Bibliothek* for seven years, and presently (1768) paid his respects to the memory of the man whose place he had taken, in a fragmentary essay, *Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet.*[2] In 1768 he published a revised version of the first collection of *Fragmente;* in 1769 he completed four and published three *Kritische Wälder.* As may be seen from the title-page to the first *Wäldchen* (p. *155*), all of these were anonymous, only the third making mention of the place of publication; and as we have learned above,[3] Herder openly and stoutly denied that he was the author. It is not easy to understand why he should have persisted in a vain attempt to mystify his readers, nor why he was unwilling from the start to assume the responsibility for his printed utterances. He seems to have thought critical and especially controversial activity in the field of *belles lettres* inconsistent

[1] *Werke*, ed. Suphan, Berlin, 1877 ff., I, p. 156.
[2] *Werke*, II, pp. 249 ff.
[3] P. cl.

with his position as a schoolmaster and pastor, or at any rate likely to alienate his Riga friends and parishioners. As a matter of fact, these fears were realized in spite of his anonymity. He was irresistibly drawn away from the Russian commercial city, out into the German world of letters. In May, 1769, he left Riga never to return.

Lessing's *Laokoon* came into Herder's hands in the late summer of 1766. Ich habe ihn, he wrote to his friend Scheffner,[1] einen Nachmittag und die folgende Nacht durch recht heißhungrig dreimal nacheinander durchgelesen. The *Fragmente* which he was just then printing give ample evidence, if any were needed, why Herder read and reread this book. The public had for several years awaited another considerable work in prose by Lessing. And here was one in which Lessing took issue with Winckelmann, and based a long argumentation upon the practice of Homer! Herder himself was a reader of Homer like few of his contemporaries; the *Literaturbriefe* had given him occasion to discuss questions of translation which presupposed intimate acquaintance with Homer's poetic diction; and the history of poetry which he dreamed of writing was to be a winckelmannische Geschichte.[2] Wo ist aber noch ein deutscher Winckelmann, he exclaims,[3] der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, als er den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne zeigt? Ein Winckelmann in Absicht auf die Kunst konnte bloß in Rom aufblühen; aber ein Winckelmann in Absicht der Dichter kann in Deutschland auch hervortreten, mit seinem römischen Vorgänger einen großen Weg zusammen tun. Herder's respect for Lessing was genuine, and he seized the opportunity to ally himself with Lessing against their common enemies. Assuming that he could

[1] Quoted by R Haym, *Herder*, Berlin, 1877 ff., I, p. 229.

[2] *Werke*, I, p. 243.

[3] *Ibid.*, p. 293.

regard himself as Lessing's colleague and companion in arms, he did not hesitate to question Lessing's conclusions, nor to refute his arguments. But towards Winckelmann he felt the awe of a disciple for his master. He bowed down to Winckelmann's superior knowledge in the great field in which he had no competence; and he more readily accepted the master's views because he was fundamentally the same kind of man as Winckelmann himself. Both Herder and Winckelmann formed their opinions in accordance with personal reactions upon concrete phenomena, and were suspicious of systems and abstractions. Herder's first impulse in criticising *Laokoon* was, therefore, to defend Winckelmann against the supposed or real attacks of Lessing; and his method throughout the *Erstes Wäldchen* is to examine Lessing's propositions from a point of view that may be called that of a winckelmannische Geschichte der Poesie. We may expect, accordingly, many a noteworthy query, caution, or supplementary observation; but also many an observation that is gratuitous, or even out of order, because it does not touch the question under discussion. We have already seen, however, how highly Lessing esteemed Herder's criticism of his work.[1]

X.

GOETHE.

Goethe's essay, *Über Laokoon*, was not called forth by Lessing's treatise; it was written to put the classical ideal before the eyes of an age that was running after the strange gods of romanticism. It represents Goethe (1749–1832) at

[1] Cf. *supra*, p. cl. Herder's *Erstes Wäldchen* was reviewed by Gerstenberg in the *Hamburgische Neue Zeitung*, Apr. 11, 1769; cf. DLD 128, pp. 183 ff.

the height of his classicism, and is a good example of how Winckelmann had taught Goethe to see a statue. That Goethe should appear in this volume with a paper dealing with the qualities of a piece of sculpture is altogether appropriate. Far more than Lessing and Herder, he was a connoisseur of plastic art, indeed, a life-long student and admirer of all the formative arts. As a boy, he assiduously practiced drawing, and he kept up the habit of sketching from nature until he was well on towards middle age. He was a student of Oeser's at Leipzig in the very years (1765–1768) when Winckelmann's *Kunstgeschichte* and Lessing's *Laokoon* appeared. The enthusiasm for Winckelmann that he there caught from Oeser persisted to the end of his days;[1] and though it did not immediately fill his mind to the exclusion of other than the classical ideals, it led him to read *Laokoon* with a more critical eye than would seem to have been the case from the reminiscence quoted above[2] from *Dichtung und Wahrheit*. In the *Ephemeriden* of the year 1770 we find Goethe remarking[3] apropos of *Laokoon*, chapter II (34, 11), Die Alten . . . scheuten nicht so sehr das Häßliche als das Falsche und verstanden auch die schrecklichsten Verzerrungen in schönen Gesichtern zur Schönheit zu machen. . . . Es ist mir das wieder ein Beweis, daß man die Vortrefflichkeit der Alten in etwas anderem als der Bildung der Schönheit zu suchen hat. Upon his first visit to a considerable picture gallery at Dresden in 1768, he was most interested in the works of the Dutch school, paying no attention to the Greek sculptors and taking the Italian masters on faith.[4] In 1770 he met Herder[5] at Strassburg,

[1] Cf. the admirable exposition, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, written in 1805; W. A. XLVI. [2] P. cxlix.

[3] W. A. XXXVII, p. 89; also in DLD 14, p. 10.

[4] D. u. W., VIII. [5] *Ibid.*, X.

and he saw in Strassburg Cathedral one of the most splendid examples of Gothic architecture. Herder inculcated in Goethe his admiration for Shakspere, his sympathy with the natural and national wherever found, his gospel of personality, feeling, genius; he taught Goethe to trust his instincts and utter his emotions; and Goethe discovered, not altogether to Herder's taste, that the Cathedral was just such a work of irrepressible, creative genius sure of its purpose and master of its means,[1] as Herder had discovered in the works of Shakspere. And so, Goethe declares, is the work of Dürer, whom elegant modern painters of nymphs and fairies ridicule — so are the rude and glaring adornments of savages, unfeigned expressions of individual feeling: and diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre.[2]

Thus speaks Goethe the Stürmer und Dränger, the ardent advocate of a view the very opposite to that of Oeser and Winckelmann, — a view, moreover, that he was destined, ere long, to abandon for theirs. The antithesis between the characteristic and the typical in art, which is here alluded to, is the fundamental distinction between romanticism and classicism, realism and idealism, — between the German and the Greek. Goethe calls Gothic the German style. In this style he writes *Götz von Berlichingen* (1773), *Werther* (1774), and the charming *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* (1776); and in a theoretical essay, *Nach Falkonet und über Falkonet* (1776), he declares,[3] Es ist töricht, von einem

[1] *Von deutscher Baukunst*, Frankfurt, 1772 (dated 1773), reprinted in Herder's book, *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg, 1773, which is now accessible in DLD 40.

[2] DLD 40, p. 90; W. A. XXXVII, p. 149.

[3] *Aus Goethes Brieftasche*, W. A. XXXVII, p. 321.

Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst für ganze Provinzen nur eine Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer allgemein sein will, wird nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das Haften an ebendenselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausrats und wunderbaren Lumpen, hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist.

Between 1776 and 1788 Goethe published nothing on any of the formative arts; and his paper of the latter year, *Zur Theorie der bildenden Künste*, contains, among other things, an expression of contempt for Gothic architecture, especially for such a "monstrosity" as the Cathedral of Milan.[1] There is no denying that this is a complete change of front, that Goethe looked askance in 1788 at that which in 1776 he had looked up to; and yet we cannot say that his mind had undergone a revolution. The new conviction was brought about by the gradual evolution of elements present from the first, in fact through the very strain in Goethe's blood that made him recognize, in spite of Oeser, esthetic kinship with the Dutch painters, with Dürer, and with the builder of Strassburg Cathedral, Erwin Steinbach. For Goethe had never sympathized with those aspects of Gothic and characteristic art which might appear fantastic and capricious. It was the genuineness of that art, the fidelity to nature, and the sincerity of personal expression that he admired; and he had a dim consciousness of an inner form even in that which seemed outwardly formless. The change was brought about chiefly by widened knowledge, more extensive experience of the world, the development of a scientific habit of mind, and an increasing tendency to systematize and classify. The so-called Ten Years at Weimar (1775–1786) witnessed the reso-

[1] Wieland's *Teutscher Merkur*, Oct., 1788; W. A. XLVII, p. 64.

lute termination of many chapters in the poet's past life. He turned his back upon the Sturm und Drang and its products; he learned self-denial and discipline; he learned to work for the community, and to see in such suppression of individualistic impulses as devotion to the common weal requires, a means of enriching the individual life itself.

It is therefore not surprising that in the course of these years Goethe turned more and more decidedly to the study of that art in which nature appears in a form free from the accidental circumstances of time and place, and the artist is at one with her. It is not surprising that he was drawn with an attraction becoming daily harder to resist to the great storehouse of this art in Italy. On the third of September, 1786, he stole away from Karlsbad and hastened to Rome. For nearly two years he lived in the atmosphere of antiquity as he saw it before his eyes, an atmosphere that he kept serene by the constant reading of Winckelmann; and upon his return to Weimar, June 18, 1788, he was more a Greek than a German — convinced of the truth of Winckelmann's doctrine concerning the canonical authority of the ancient artists, convinced also that he had now acquired for himself the capacity for a similar perfect expression — the only kind to be dignified with the same *style*.

In a brief article entitled *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil,*[1] Goethe distinguished between three modes of artistic expression: the first, a mere copy, as it were, a photograph of nature; the second, a new combination of elements copied from nature; the third, a free creation in which the process rather than the product of nature is imitated — in which, in other words, there is the expression of an ideal. Expression of an ideal was what Winckelmann and many before him had found in Greek sculpture and

[1] Wieland's *Teutscher Merkur*, Feb., 1789; W. A. XLVII, pp. 77 ff.

Greek poetry; Goethe's conception is noteworthy only in the definiteness with which he postulates a basis of reality for ideal structures. An ideal is an idea, a figment of the imagination, but of an imagination working in harmony with the intentions of nature, because trained to perceive these intentions in the imperfect forms of actual life. An ideal of humanity can be founded only upon a knowledge of men; art can produce a type of man only if it has so studied the processes of nature that it can create as nature herself would create under perfect conditions; typical art will not be unreal — for its creation is natural; nor will it be merely real — for it creates a form transcending the limits of reality, and suggesting the universal at the same time that it presents the particular. Creation in typical forms is style; Greek creations are examples of style; the modern artist should make of himself in this matter a Greek,[1] and should cultivate a mind which the actualities of nature can fructify, because they mean to it more than in themselves they are.

Goethe gave an example of composition in *style* when he wrote *Iphigenie* (1787) and *Hermann und Dorothea* (1797). But meanwhile the works of his youth were those most widely known and imitated; the Sturm und Drang which he had outgrown lasted later in somewhat younger men (Schiller's *Räuber*, 1781; *Kabale und Liebe*, 1784); and a degenerate rationalism (Iffland, *Die Jäger*, 1785; Kotzebue, *Menschen-*

[1] In 1818 Goethe exlaimed, Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's (*Kunst und Altertum*, II, i; W. A. XLIX, p. 156). And ten years later: Wer etwas Großes leisten will, muß seine Bildung so gesteigert haben, daß er gleich den Griechen imstande sei, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen aus innerer Schwäche oder äußerem Hindernis nur Intention geblieben ist (Eckermann, *Gespräche*, 20. Oct., 1828).

hass und Reue, 1789) descended from a more or less faithful realism to commonplaces and platitudes. If we forget for the moment how far the classical Goethe and Schiller were from being undisputed sovereigns in the realm of German letters at the end of the eighteenth century, we may see in the *Xenien*[1] of 1796 how numerous were the rebels against them. We must remember also that in these days Romanticism was rapidly coming into prominence, and that it was a movement which tended to exaggerate variations from all that could be called typical — namely, the emotional, fantastic, sensuous, and peculiarly individual elements in human character. The Romanticists were more attracted to the mediæval religious painting of Germany than to Greek sculpture of the age of Pericles; and to them multiplicity of characteristic details seemed synonymous with significance of expression. The practice of contemporary artists conformed for the most part to this predilection; and the Romantic views also found theoretical defense in the writings, among others, of Aloys Hirt (1759–1839) — a rationalist whom they ridiculed, but who was in this matter a partisan of theirs.

Hirt, a learned but pedantic archeologist, had in 1786 rendered Goethe good service as a guide in Rome; ultimately he became professor at the University of Berlin. He rejected the theory of Winckelmann and Goethe as to the typical, and insisted that true distinction in a work of art is to be attained only by an abundance of characteristics. Hence he was commonly nicknamed *der Charakteristiker*. Agreeing with the universal opinion in the eighteenth century that the Laocoön was the masterpiece of Greek sculpture, he differed as to the reasons for this opinion. In the year 1797 he contributed three articles to Schiller's *Horen*: one

[1] Edited by E. Schmidt and B. Suphan, Weimar, 1893.

on artistic beauty in general, the other two on the *characteristic* beauties of Laocoön.

According to *Dichtung und Wahrheit*, XI, Goethe first saw a complete plaster-cast of the group of Laocoön and his sons in 1771 at Mannheim. He at once decided for himself the celebrated question whether or not the father is represented as crying out, by observing that for anatomical reasons he *cannot* be crying out. Other questions he also settled to his satisfaction, and in a letter to Oeser he developed at some length his conception of the intention of the sculptors. This letter was lost; but Goethe remembered the trend of it, and worked it over into the essay *Über Laokoon*, in order indirectly to controvert the arguments of Hirt. He dwells especially upon the significance of the figures in the group as types, pointing out that the statue would be just as effective if it were understood to be a scene from human life without reference to the fate of the Trojan priest and his sons.

Über Laokoon was the first article printed in the *Propyläen, eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe*, Tübingen, 1798. The fanciful title (*προπύλαια*, *gateway, entrance, portico*, — Goethe had at first thought of *Natur und Kunst*) was chosen, as the editor explained in the *Einleitung*,[1] for its symbolical meaning: the magazine was intended to serve as a vehicle of expression for a group of men who, no longer young, had speculated on esthetic problems and studied many works of art, but still felt themselves to have arrived only at the portico of the temple of beauty. These men — next to Goethe, the most important was Heinrich Meyer (1760–1832) — calling themselves *Weimarische Kunst-Freunde*, had already taken practical steps to encourage artistic activity in the direction of their prefer-

[1] W. A. XLVII, p. 1 ff.

ences. The name of the entrance to the acropolis at Athens naturally suggested the classical point of view of the editors of the new magazine. They wished to restore to their fellow-countrymen a taste for Greek art. The Greeks, they said, and the Italians of the Renaissance knew what was picturesque; modern artists appeared not to know. Just as the *Xenien* had swept clean the market-place of German letters, the *Propyläen*, they hoped, would purify the temple of the German arts. Its numbers appeared at irregular intervals, two constituting a volume; and like many periodicals of the time, Goethe's was short-lived. There were in all only three volumes: October, 1798, to November, 1800.

Besides the *Einleitung*, we have from Goethe's hand an *Anzeige* of the *Propyläen* printed in the *Allgemeine Zeitung* for April 29, 1799. In the *Anzeige* he said that he wrote the essay *Über Laokoon*, um auf die Intention der Künstler, die dieses Werk verfertigten, genauer als es bisher geschehen, aufmerksam zu machen.[1] In order fully to appreciate his own intentions we must look a little at the setting in which the essay stood in the *Propyläen*.

There was need of reform. Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Hang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Teilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufordern. Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen.[2] One of the most skillful sculptors of that time was unquestionably Johann Gottfried Schadow (1764–1850). In 1794 he had made a marble statue of Frederick the Great's general von Zieten in all the regalia of an officer of hussars.

[1] W. A. XLVII, p. 38.

[2] *Prop.*, I, ii, p. 60. By Meyer, but in entire accord with Goethe's views. Cf. Meyer's *Kleine Schriften zur Kunst*, DLD 25.

Goethe's magazine protested[1] against this unstatuesque realism: Jn Berlin scheint, außer dem Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Jdeal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt. Schadow confused the reality of nature with the truth at which the artist should aim: Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.[2] Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.[3] Goethe on another occasion praised the landscapes of Claude Lorrain for representing die höchste Wahrheit aber keine Spur von Wirklichkeit.[4] The doctrines of Hirt, however, encouraged the observation and reproduction of Wirklichkeit. Goethe esteemed Hirt for his knowledge — less for his judgment — and was at first inclined to welcome his insistence upon the characteristic and the emotional because it tended so counteract false notions about the lifeless coldness of Greek sculpture; and he encouraged Hirt to send in his articles to the *Horen*. When the articles appeared, however, he was by no means satisfied with them; nor did he rest content with the veiled polemics of his article *Über Laokoon*. In a subsequent epistolary article, *Der Sammler und die Seinigen*, Goethe introduces Hirt as *der Gast* and *der Charakteristiker*, and, with a parody of Hirt's own language, makes him say:

[1] *Prop.*, III, ii, p. 167.
[2] W. A. XLVII, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 262.
[4] Eckermann, 10. April, 1829.

Treten Sie vor den Laokoon, und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod.[1] To which burlesque description Goethe himself makes reply: Wenn Laokoon wirklich so vor unsern Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde.[2] Goethe did not fail to recognize the importance of characteristic elements, but he assigned them to their proper place: Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen; das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.[3] The true artist ought not to copy the peculiarities of nature, but should seek wetteifernd mit der Natur etwas Geistig-Organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.[4]

In the Commentary we shall have an opportunity to discuss Goethe's application of these principles to the interpretation of his chosen example of Greek sculpture.

[1] W. A. XLVII, p. 161.
[2] *Ibid.*, p. 167.
[3] *Ibid.*, p. 159.
[4] *Ibid.*, p. 12.

Goethe

Über Laokoon

Propyläen

Ersten Bandes erstes Stück

1798

Über Laokoon.

Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen; auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen; ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisierte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntnis des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegeneinander gebracht werden, sowie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Teile sich bedeutend gegeneinander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmut. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. w., wodurch er für das Auge schön, das heißt, anmutig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern, zum voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des

menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben, sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird manchen paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmutig sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint. Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher noch-

mals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoon, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich, teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein; er ist also durch und in sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva, sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem die einzelnen selbständigen Naturen stehen und ruhen, gibt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind. Zum Exempel die neun Musen mit ihrem Führer Apoll, ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln: sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die untereinander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana; oder sie zeigt uns in einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoon.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet; er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren zu unterliegen. So sind auch hier keine göttergesandten, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verän-

dert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt: der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, *keineswegs aber beißt sie*. Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hintern Teil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich

ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengung und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen; die ganze Gebärde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder: das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur übertrage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesun-

den, kaum verwundeten Körper. Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist: der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit; und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in e i n e m Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Teile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Tieren im Kampfe, und zwar mit Tieren, die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgeteilte Kräfte wirken, nicht von e i n e r Seite

drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bei der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben. Die eine umschlingt nur, die andere wird gereizt und verletzt ihren Gegner.

Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt unmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor. Er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuße abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der Tat, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern, und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück; er will sich das gegenwärtige Übel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von

Tätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahnungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur *einen* Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden, man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei. Der jüngste

Sohn wird entweder von der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß, und die ersten Bisse für den Zuschauer, wenn sie nicht verloren gehen doch, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen; dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes getan; allein teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand

des jüngern Sohns, und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler durch Mannigfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, sowie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers; sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo, mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Teilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Äneis auch nur einen

Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Äneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Torheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begeifern sie; umwinden und umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hilfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphierend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Windungen vergebens um Hilfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim Anblick; niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein; und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, gibt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß als ein Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

Laokoon:

oder

über die Grenzen

der

Mahlerey und Poesie.

Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.

Mit

beyläufigen Erläuterungen

verschiedener Punkte

der alten Kunstgeschichte;

von

Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Berlin,

bey Christian Friedrich Voß.

1766.

Inhalt [1]

Seite

Vorrede. Malerei und Poesie bei den Alten: Ähnlichkeit der Wirkung, Verschiedenheit in den Gegenständen und in der Art der Nachahmung von den Kunstrichtern erkannt. Bei den Neueren sind die Grenzen der beiden Kunstgattungen verwischt: Schilderungssucht in der Poesie, Allegoristerei in der Malerei 23

I. Winckelmanns Kennzeichnung der griechischen Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst: der Ausdruck zeige bei allen Leidenschaften eine große Seele; Laokoon schreie nicht, wie bei Virgil, sondern er leide wie des Sophokles Philoktet. Wie leidet dieser? Schreien und Weinen galten nicht bei den Griechen für unmännlich, wohl aber bei den nordischen Barbaren. Wenn der Laokoon der Statue nicht schreit, so hat dies einen anderen Grund, als daß Schreien nicht mit einer großen Seele verträglich ist 26

II. Dieser Grund ist vielmehr der, daß ein schreiendes Gesicht nicht schön ist. Bei den Alten war Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste. Verbot der Karikatur. Beschränkung der Porträtmalerei. Die Alten haben nie eine Furie gebildet. Das Schreien des Laokoon in Seufzen gemildert . . . 31

III. Weitere Grenzen der neueren Kunst: Wahrheit und Ausdruck ihr erstes Gesetz. Dennoch ist dem Künstler geboten, Maß zu halten; er kann nur einen einzigen Augenblick darstellen, dieser kann nicht fruchtbar genug gewählt werden und darf nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt 36

IV. Der Dichter ist nicht auf körperliche Schönheit beschränkt. Bei dem Laokoon Virgils fällt es niemand ein, daß zum Schreien ein weitgeöffneter Mund nötig sei. Ferner nötigt den Dichter nichts, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Dasselbe gilt auch von dem dramatischen Dichter. Beispiel des Philoktet: die Idee des körperlichen Schmerzes wunderbar verstärkt und erweitert, mit andern Übeln verbunden, sodaß der Held seine moralische Größe dabei bewahrt (die Absicht der tragischen Bühne ist überhaupt nicht die der römischen Arena) der Eindruck des Schreiens auf die Nebenpersonen im Stück äußert sich nicht nur in Mitleid, sondern bestimmt ihr Verhalten dem Helden gegenüber. Mißgriffe des Chateaubrun 39

[1] Diese Inhaltsangabe ist nicht von Lessing.

Seite

V. Über das Verhältnis der Gruppe zum Virgilischen Laokoon. Die Bildhauer sind nicht der älteren Tradition gefolgt, sondern stellen die Gruppe wahrscheinlich der Virgilischen Schilderung entsprechend dar, ihre Abweichungen davon lassen sich aus künstlerischen Gründen erklären 50

VI. Gesetzt den Fall, der Dichter habe den Bildhauern nachgeahmt, so hätte er jeden Zug, dessen sich diese bedienten, beibehalten können. Dies hat er nicht getan und seine Abweichungen wären auch sonst noch unerklärlich 58

VII. Es gibt zweierlei Nachahmung: entweder der Dichter behandelt denselben Gegenstand wie der bildende Künstler und bleibt Original; oder er ahmt dessen Art und Weise nach und ist Kopist. Bei vollkommener Originalität können aber Dichter und Künstler in der Behandlung desselben Gegenstandes mehr oder weniger übereinstimmen und sich wechselsweise erläutern. Es ist jedoch ein Fehler, ohne weiteres anzunehmen, ein Dichter habe in seiner Schilderung diese Statue oder jenes Gemälde im Auge gehabt. Diesen Fehler begeht Spence in seinem Polymetis . 63

VIII. Verschiedenheiten in der Behandlung desselben Gegenstandes bei Dichtern und Künstlern, die dem Spence unerklärlich bleiben; z. B. Bacchus mit Hörnern und eine erzürnte Venus kommen bei Dichtern vor, in Kunstwerken aber nicht 69

IX. Der Künstler ist nicht immer frei von äußerlichem Zwang. Ein solcher Zwang war z. B. die Religion. Ein Stück ist nur dann ein Kunstwerk zu nennen, wenn der Künstler es durchaus frei gestaltet hat. Sonstige Irrtümer des Spence . . . 74

X. Spence wundert sich darüber, daß die alten Dichter die Musen und personifizierte Abstrakta niemals so beschrieben haben, wie sie auf den Bildern der Künstler zu sehen sind. In der Kunst brauchen moralische Wesen Sinnbilder, um kenntlich zu werden, in der Poesie sind sie es durch ihren Namen und ihre Handlungen. Der Dichter soll daher seine Figuren nicht mit den Sinnbildern auszieren, die der Kunst ein Notbehelf sind; doch gibt es allerdings solche, die er gebrauchen kann, nämlich solche, die als Werkzeuge zu betrachten sind 79

XI. Wie Spence, so scheint auch Graf Caylus zu irren. Er empfiehlt dem Künstler die Nachahmung Homers und gibt eine Reihe von Gemälden aus ihm an. Vorteil des Künstlers, indem er solche bekannte Gegenstände behandelt 83

XII. Aber Homer bearbeitet unsichtbare sowohl als sichtbare Wesen und Handlungen, in der Malerei ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Um Unsichtbares anzudeuten, bedient sich

Seite
die Malerei einer dünnen Wolke, die aus Homer selbst entlehnt zu sein scheint. Bei dem Dichter aber ist das Einhüllen in Nacht und Nebel weiter nichts, als eine poetische Redensart für Unsichtbarmachen; eine wirkliche Wolke zu diesem Zwecke in einem Gemälde anbringen, heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen 89

XIII. Die von Caylus angegebenen Gemälde würden keinen Begriff von Homers malerischem Talente geben. Reichtum des Dichters ist Armut des Gemäldes, und umgekehrt 94

XIV. Die Brauchbarkeit für den Maler ist kein Probierstein für den Dichter. Miltons Verlorenes Paradies bleibt das erste Epos nach Homer, trotzdem es arm an Vorwürfen zu materiellen Gemälden ist; und die Leidensgeschichte Christi ist deswegen noch kein Poem, weil sie eine Menge der größten Artisten beschäftigt hat 97

XV. Das Homerische Gemälde vom Schusse des Pandarus ist unbrauchbar für den Maler, weil es eine fortschreitende Handlung enthält 99

XVI. Die Malerei befaßt sich mit Körpern, die Poesie mit Handlungen; die Malerei kann auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper; die Poesie kann auch Körper schildern, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Die Malerei wählt den prägnantesten Augenblick, aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten sind; die Poesie nutzt eine einzige Eigenschaft der Körper — daher die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter. Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, für ein Ding hat er gewöhnlich nur einen Zug; er beschreibt, indem er handeln läßt. Exempel: Junos Wagen, Agamemnons Bekleidung und Scepter, der Bogen des Pandarus 101

XVII. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich und fahig, Körper, wie sie im Raume existieren, auszudrücken, indem die Schilderung die Teile derselben aufeinander folgen läßt. Dadurch gelangt man aber nicht zu dem Begriff eines Ganzen. Exempel aus Hallers Alpen. Höchstens der didaktische Dichter darf körperliche Gegenstände schildern, auf das Täuschende kommt es bei ihm nicht an. Beispiel des Virgil. Über die Schilderungssucht in der zeitgenössischen Poesie. 107

XVIII. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters; der Raum, das Gebiet des Malers. Der Maler kann zwar durch geeignete Kunstgriffe zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringen; ebenso vermag der Dichter zuweilen mehr

Seite

als eine Eigenschaft eines Dinges zu berühren. Will Homer aber den Schild des Achilles beschreiben, so läßt er ihn vor unseren Augen entstehen. Virgil weicht von der Homerischen Weise ab, da er den Schild des Äneas als fertig beschreibt . 113

XIX. Wenn man den Schild des Achilles nach Homers Beschreibung rekonstruieren will, muß man nicht außer acht lassen, daß Homer nach seiner, d. h. nach dichterischer Art beschreibt; was bei ihm ein einziges Bild ist, würde in der Malerei zwei bis drei besondere Bilder geben. Überhaupt hat Homer nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde 120

XX. Homer läßt sich auf die umständliche Schilderung körperlicher Schönheiten nirgends ein. Anders Konstantinus Manasses und Ariost. Des letzteren Beschreibung seiner Alcina, von Dolce bewundert, ist ein Beispiel von dem, was einem Dichter unmöglich gelingen kann. Virgil beschreibt nicht seine Dido, sondern ihren prächtigen Aufzug; Anakreon gibt der Schilderung seines Mädchens eine glückliche Wendung, indem er einem Maler teilweise vorschreibt, wie er sie malen soll. Ähnliches bei Lucian 124

XXI. Homer läßt die Schönheit aus ihren Wirkungen erkennen. Ein anderer Weg, der zu demselben Ziele führt, ist, die Schönheit in Reiz zu verwandeln. Reiz ist Schönheit in Bewegung. Beispiele bei Ariost und Anakreon 132

XXII. Die alten Künstler wurden anders, als es Caylus will, durch Homer angeregt. Caylus' Vorschlag zu einem Gemälde der Helena vor den Alten Trojas. Die Alten ahmten die Natur durch den Homer nach, aber sie kopierten nicht die Bilder des Dichters 135

XXIII. Auch das Häßliche wußte Homer zu verwerten, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und des Schrecklichen hervorzubringen und zu verstärken. Thersites. Um lächerlich zu wirken, muß die Häßlichkeit unschädlich sein: Kontrast zwischen dem Bastard im König Lear und Richard III. 140

XXIV. Die Malerei, als schöne Kunst, will die Häßlichkeit nicht ausdrücken 144

XXV. Das Ekelhafte, als höherer Grad des Häßlichen, kann in der Poesie das Lächerliche vermehren oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, durch Kontrast lächerlich machen. Noch inniger kann sich das Ekelhafte mit dem Schrecklichen vermischen. In der Malerei ist das Ekelhafte unerträglich . 147

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall, und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden,

welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu tun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die

ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; sowie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „Sowie die Tiefe des Meeres," sagt er,[1] „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Kör-

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 21, 22. [DLD 20, S. 24.]

pers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein" u. s. w.

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und

nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[2] nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[3]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und

[2] Iliad. *E*, 343.
[3] Iliad. *E*, 859.

Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts.[4]

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben.[5] Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Tränen abgeht. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern

[4] Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

[5] Iliad. *H*, 421.

zu weinen. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν, läßt er an einem andern Orte[6] den verständigen Sohn des weisen Nestor sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[7] an dem Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleich-

[6] Odyss. δ, 195. [7] Chateaubrun.

mäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann, so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe, so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten

Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist[1] über einen höchst ungestalten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalt wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piräicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[2] gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische

[1] Antiochus. (Antholog. lib. II, cap. 4.)
[2] De Pictura Vet., lib. II, cap. IV, § 1.

gesetzt.[3] Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

[3] Plinius, lib. XXXIV, sect. 9, Edit. Hard.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.[4]

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was tat da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,[5] in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[6] daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vor-

[4] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde; und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören.

[5] Plinius, lib. XXXV, sect. 36.

[6] Valerius Maximus, lib. VIII, cap. 11.

fällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben sondern, wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der

Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen, sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheut. Wenn Laokoon also seufzt, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches

Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbar Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Ein-

bildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihm weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat urteilen.[1] Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt rast, sondern weil man sieht, daß er gerast hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen

[1] Vita Apoll., lib. II, cap. 22.

Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Ein-

bildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien, was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter.. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen.

Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte

kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganze Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesund-

heit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedem Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, soviel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug

war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chateaubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewisseren Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück la difficulté vaincue zu benennen.[1]

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwöhnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig

[1] Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[a] — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schick-

[a] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part I, sect. 2, chap. 1, p. 41.

sal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen?—Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod, die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre

Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die Gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesilaus seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die

Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung acht gibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran.[3] Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken.

[3] Act II, Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skeuopöe und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,[1] und von den neuern den Montfaucon[2] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des

[1] Topographiae Urbis Romae, lib. IV, cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.

[2] Suppl. aux Ant. Expliq., T. I., p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon, etc.

ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.[3] Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit

[3] Saturnal. lib. V, cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus seculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unum seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten tun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil getan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter

nicht finden.[4] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[5] zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die

[4] Suppl. aux Antiq. Expl., T. I, p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

[5] Donatus, ad v. 227, lib. II, Aeneid. Quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem.

Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr

ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[6] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben.

[6] In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil (London 1697 in groß Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

Sie erhebt die Weisheit der Künstler ebenso sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe ebenso gut nachahmen, als die Malerei, würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebenso viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand, es verdeckt nichts, unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden

ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern, zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es gibt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1] Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn (Betrachtungen über die Malerei, S. 37; Richardson, Traité de la Peinture, Tome III, p. 513).

aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie

ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese anderen Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt, es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist, ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren

Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu:[2] die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild,

[2] De la Peinture, Tome III, p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poème; et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür gibt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses tut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen

Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher den Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben

beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil den Schild des Äneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher diesen Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk andrer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch auf-

zustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[1] mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.[2] Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Ähnliche

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

[2] Val. Flaccus, lib. VI, v. 55, 56; Polymetis, Dial. VI, p. 50.

in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlichter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Untätigkeit erweckt.[3] — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und

[3] Iuvenalis Sat. VIII, v. 52–55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schönres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenal. „Merkur," erzählt Äsopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiter, und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ungefähr ebenso viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kommt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie teuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beiden abkauft, so sollt ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts

Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem goldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von

tern, denn der Künstler schätzt seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkur mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiter oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiter und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkur hingegen war ein schlichter viereckiger Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendreingehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzt. Für eine Drachme kann ja auch wohl kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop., 90, Edit. Haupt., p. 70.)

alten berühmten Gemälden erborgt sein?[4] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt, mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet?[5] Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird?[6] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebensowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.[7]

[4] Tibullus, Eleg. 4, lib. III; Polymetis, Dial. VIII, p. 84.

[5] Statius, lib. I, Sylv. 5, v. 8; Polymetis, Dial. VIII, p. 81.

[6] Aeneid. Lib. VIII, v. 728; Polymetis, Dial. XIV, p. 230.

[7] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seinem Gespräche über die alten Münzen.

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen; daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1] Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Efeublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwöhnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürlichen Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyrn waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

– Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[2] Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich

[1] Polymetis, Dial. IX, p. 129. [2] Metamorph. lib. IV, v. 19, 20.

ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem Königl. Kabinett zu Berlin sehen kann.[3] Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkommt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem seine Anspielungen auf die Taten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Δίμορφος, hatte, weil er sich sowohl schön, als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[4] Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothrakischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spence dagegen fragen: Arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Ge-

[3] Begeri Thes. Brandenb., Vol. III, p. 240.

[4] Polymetis, Dial. VI, p. 63.

heimnissen unterrichtet sein konnten? Standen die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[5] Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden."[6]

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstrakta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei

[5] Polymetis, Dial. XX, p. 311. Scarce anything can be good in a poetical description, which would appear absurd if represented in a statue or picture.

[6] Polymetis, Dial. VII, p. 74.

dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame, verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnt nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheus ebenso fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr

wird sie eben dadurch in seinem Werke um soviel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus:

— — Neque enim almà videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.[7]

Ebendieses tut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeve formidine cuncta replerit
Limina.[8] —

Oder man kann sagen, der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen

[7] Argonaut. Lib. II, v. 102–106.
[8] Thebaid. Lib. V, v. 61–69.

in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überlud die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,[1] mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel

[1] Valerius Flaccus, Lib. II, Argonaut. v. 265–273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:

in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir, unter den noch übrigen Statuen von ihm, keine mit Hörnern finden,[2] so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen bei-

Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der vorletzten Zeile, scheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

[2] Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, Suppl. aux Ant., T. I, p. 154) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der Tat sind solche natürlichen Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept., p. 48, Edit. Pott.): Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

legen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden.[3]

[3] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias,

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle.[4] Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen

Achaic., cap. XXV, p. 589, Edit. Kuhn). Ich hatte ebensowenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissertat. sur les Furies par Banier, Mémoires de l'Académie des Inscript., T. V, p. 48). Auch sogar die Urne von etrurischer Arbeit, beim Gorius (Tab. 151, Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn sowenig auch die etrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Entstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras.

[4] Polymetis, Dial. VII, p. 81.

lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[5] auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellt wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa, Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[6] Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht

[5] Fast. lib. VI, v. 295–98:

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur vom Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbaut hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259, 260) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

[6] Fast. lib. III, v. 45, 46:

Sylvia fit mater; Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten.

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft,“ sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“[1].

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler tun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehrt, sowie sie in Troja war verehrt worden, von wannen Äneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

sagt Virgil von dem Geiste des Hektor, nachdem er dem Äneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

[1] Polymetis, Dial. VIII, p. 91.

sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen[2] warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Seraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[3] „Es verdient angemerkt zu werden," sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen.[4] Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig."

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstrakten Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders

[2] Statius, Theb. VIII, 551.
[3] Polym., Dial. X, p. 137.
[4] Ibid., p. 139.

sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere, an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorischen Wesen, sondern bloß personifizierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spence so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

Sowie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten; nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen,

welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkan, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches.[5]

[5] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (Lib. I, Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
  Gestans ahenea; nec severus
    Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung, oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail sera plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de

XI.

Auch der Graf Caylus scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.[1] Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie soviel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind.

[1] Apollo übergibt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il., Π, 681, 682.)

Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte, würde er nicht von unsrer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unsrer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt

donnait de son temps au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des Observations générales sur le Costume, à Paris 1757.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisiert, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Die neuern Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein geworden,

uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegeneinander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung

den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der Herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (Spence's Polymetis, Tab. XLI), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopiert. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publikum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[2] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile, und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.[3]

[2] v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, S. 159 u. f.

[3] Ad Pisones, v. 128–130.

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde, gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und

vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser getan hätten, wenn sie seit Raffaels Zeiten, anstatt des Ovid, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexander zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem

Rate zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido,[4] ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden, so geht

[4] Lib. XXXV, sect. 36, p. 700, Edit. Hard.

bei dem Dichter[1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück, und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten. Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin

[1] Iliad. Φ, 385 et s.

übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,[2] den Idäus vom Vulkan[3] den Hektor vom Apollo.[4] Und diesen

[2] Iliad. Γ, 381. [3] Iliad. Ε, 23. [4] Iliad. Υ, 444.

Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen.[5] Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt

[5] Iliad. Υ, 446.

er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[6] In der Tat aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Tätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[7] sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist;

[6] Iliad. Υ, 321.

[7] Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ, 282, 344, E, 845.

dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen, würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.[1] Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wiederherstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος · ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς ·

[1] Iliad. Α, 44–53. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 7.

Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκε·
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο, καὶ κύνας ἀργούς·
Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς
Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher gleich der Nacht. Nun sitzt er den Schiffen gegenüber, und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mithören lassen, in eine andere Sprache zu übertragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter.[2] Ein goldner, offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf,

[2] Iliad. Δ, 1–4. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 30.

mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter tun! Ich schlage ihn auf, und — ich finde mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

> Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
> Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
> Νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
> Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazusetzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der Tat des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artisten geben? Daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? Daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein, so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[1]

Fern sei es, diesen Einfall, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avert., p. v. On est toujours convenu, que plus un poème fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poèmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des poèmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du génie de leurs auteurs.

über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des ersten legen.

Das Verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.[2]

[2] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion,

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art, für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht

das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot., T. II, edit. Henr. Steph., p. 1351), gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden. Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennungen bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[1] Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Sehne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Sehne, zieht die Sehne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Sehne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Sehne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein: Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

[1] Iliad. Δ, 105–112.

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Inso-

fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit e i n e m Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu tun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die

ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück für Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück für Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kommt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte

in der Beschreibung ebensoviel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1] Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück für Stück umtun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und nur von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.[2]

— — — Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δὲ μέγα βάλλετο φᾶρος·
Ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα·
Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was tut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau danach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er

[1] Iliad. E, 722–731. [2] Iliad. B, 43–47.

uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt es in den Händen des Jupiter; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.[3] So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennt ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[4] Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedner Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkanus; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser von

[3] Iliad. B, 101–108. [4] Iliad. A, 234–239.

einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill voneinander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliert und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was tut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, poliert sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[5]

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

[5] Iliad. Δ, 105–111.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, sowie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homer bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen, und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.[1]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.

[1] S. Herrn v. Hallers Alpen.

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetischen Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er

es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde?"[2] Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche

[2] Breitingers Critische Dichtkunst, T. II, S. 407.

es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh, oder ein schönes Füllen.[3] Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig

[3] Georg., lib III, v. 51 et 79.

oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen.[4] Der männliche Pope sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen.[5] Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöp-

[4] De A. P., v. 16.

[5] Prologue to the Satires, v. 340:

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

Ibid., v. 147:

— — — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses *pure* equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true character of Descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a picturesque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artfully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben; doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheint.

fung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das getan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern geraten hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.[6]

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein?

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, sowie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in

[6] Poétique Française, T. II, p. 501: J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, sowie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden, der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raffael macht.[1] „Alle Falten," sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, S. 69.

der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung, vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu tun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann, ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es der Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu ver-

stehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα,[2] runde, eherne, achtspeichige Räder. Auch das vierte: ἀσπίδα πάντοσε ἴσην, καλὴν, χαλκείην, ἐξήλατον,[3] einen überall glatten, schönen, ehernen, getriebenen Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht veilmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber, will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: sowie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleich-

[2] Iliad. *E*, 722. [3] Iliad. *M*, 296.

wohl ist der Sinn hier nichts, das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandlen, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigen"—aber „Räder" schleppt hintennach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichige." So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichig. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektive völlig mit den Adverbien überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiziert wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine den Schild vergessen zu wollen, den Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei[4] betrachtet wurde. Ein Schild,

[4] Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol., p. 401.

wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebeneinander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und diesen Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich den Schild nicht als einen fertigen, vollendeten, sondern als einen werdenden Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht den Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er den Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf seinen Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso

deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste. Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,[5] den Vorhang auf enimal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Tal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei steht, und Nicht weit davon sieht man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Äneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — — rerumque ignarus imagine gaudet;[6]

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebensoviel wissen mußte, als der

[5] Aeneid. lib. VIII, v. 447–454. [6] Ibid. v. 730.

gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kommt: so bleibt die Handlung offenbar während desselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußeren Mittel, interessant zu werden, verachtet. Der Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Der Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kommt, so mußte der Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer tun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er einen Schild machen soll, der seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn den Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem der Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen den Schild Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manch-

mal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer den Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, ihn mit Bemerkung der erforderlichen Maße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilde gehabt haben. Da es Homer selbst σάκος πάντοσε δεδαιδαλμένον, einen auf allen Seiten künstlich ausgearbeiteten Schild nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie der Schild der Minerva vom Phidias beweist.[1] Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:[2]

[1] — Scuto eius, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; eiusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius, lib. XXXVI, Sect. 4, p. 726. Edit. Hard.

[2] Iliad. Σ, 497–508.

Λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ἔνθα δὲ νεῖκος
Ὠρώρει· δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς
Ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὔχετο, πάντ' ἀποδοῦναι,
Δήμῳ πιφαύσκων· ὃ δ' ἀναίνετο, μηδὲν ἑλέσθαι,
Ἄμφω δ' ἱέσθην ἐπὶ ἴστορι πεῖραρ ἑλέσθαι.
Λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυον, ἀμφὶς ἀρωγοί·
Κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ·
Σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων.
Τοῖσιν ἔπειτ' ἤϊσσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δίκαζον.
Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύω χρυσοῖο τάλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders tun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch

dieses Vermögen allein, kommt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedne Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen und die Äußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinander folgen, und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welcher der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[3] in drei verschiedne Gemälde. Er hätte es ebensowohl in zwölfe teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als

[3] v. 509–540.

zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἔτευξε, oder ἐν δὲ ποίησε, oder ἐν δ' ἐτίθει, oder ἐν δὲ ποίκιλλε Ἀμφιγυήεις anfängt.[4] Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der Tat auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

XX.

Ich lenke mich nun wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden

[4] Das erste fängt an mit der 483ten Zeile, und geht bis zur 489ten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605; und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön, Achilles war noch schöner, Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Konstantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:[1]

Ἦν ἡ γυνὴ περικαλλής, εὔοφρυς, εὐχρουστάτη,
Εὐπάρῃος, εὐπρόσωπος, βοῶπις, χιονόχρους,

[1] Constantinus Manasses Compend. Chron., p. 20, Edit. Venet.

Ἑλικοβλέφαρος, ἁβρά, χαρίτων γέμον ἄλσος,
Λευκοβραχίων, τρυφερά, κάλλος ἄντικρυς ἔμπνουν,
Τὸ πρόσωπον κατάλευκον, ἡ παρειὰ ῥοδόχρους,
Τὸ πρόσωπον ἐπίχαρι, τὸ βλέφαρον ὡραῖον,
Κάλλος ἀνεπιτήδευτον, ἀβάπτιστον, αὐτόχρουν,
Ἔβαπτε τὴν λευκότητα ῥοδόχροια πυρσίνη,
Ὡς εἴ τις τὸν ἐλέφαντα βάψει λαμπρᾷ πορφύρᾳ.
Δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
Κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle von der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:[1]

[1] Orlando Furioso, Canto VII, St. 11–15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Elfenbein. Unter zwei schwarzen, äußerst feinen Bogen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Tälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hier-

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è che più risplenda e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto duo negri e sottilissimi archi
Son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardare, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi,
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova l'Invidia ove l' emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,

aus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Elfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was versteckt war, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Übersetzung des Herrn Meinhard in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter, B. II, S. 228.)

Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude et apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette
Da render molle ogni cor rozzo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca nieve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel ch' appar di fuor, quel che s' asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin della persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht tut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten

Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[3] ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, sowie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiert, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist. Er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian, zeigen. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber goldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

[3] Dialogo della Pittura, intitolato l' Aretino: Firenze 1735, p. 178.

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

das schöne Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen,

la fronte
Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l' Invidia ove l' emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtstun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen.

Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug.[4] Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“; so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier der beiden Lieder des Anakreon nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll zergliedert.[5] Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft' und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers, die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν.
Τάχα, κηρέ, καὶ λαλήσεις.

Auch in der Angabe des Bathyll ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in-

[4] Aeneid. IV, v. 136. [5] Od. XXVIII, XXIX.

einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.[a] Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt, und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1] und schönes Haar[2] gehabt; eben der Dichter weiß dem-

[a] Εἰκόνες, § 3, T. II, p. 461, Edit. Reitz.

[1] Iliad. Γ, 121. [2] Ibid., 329.

ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:[3]

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Tränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malt uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist: ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt

[3] Iliad. Γ, 156–158.

zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi a riguardare, a mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für sich schon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Äpfel, uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr tun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreut, und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Untulichkeit von dem Maler zu verlangen,

als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben. Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Ründung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum, — er konnte dem Halse die schönste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homer, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn sowie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist

wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte.[1]

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise, empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Toren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere.“

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unsrer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλὰ καὶ ὣς, τοιή περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

[1] Val. Maximus, lib. III, cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet., cap. 12.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

> Αὐτίκα δ' ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
> Ὡρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, soweit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir; er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schön-

heit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Träne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, sowie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[2] Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten, scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, solange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem

[2] Fabricii Biblioth. Graec., Lib. II, cap. 6, p. 345.

Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst, da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:[3]

> Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ᾽ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
> Ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
> Κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο· μέγαν δ᾽ ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wieviel Ausdruck in den Augenbrauen liege, quanta pars animi[4] sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einiger-

[3] Iliad. *Α*, 528. Valerius Maximus, lib. III, cap. 7.

[4] Plinius, lib. XI, sect. 51, p. 616. Edit. Hard.

maßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente, nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindun-

gen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.[1] Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu grell und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοῖον seiner lehrreichen Märchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele, sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn, T. II, S. 23.

Wycherley den seinen. — Sowenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebensowenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das Οὐ φθαρτικόν, welches Aristoteles[2] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; sowie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloucester, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht,

[2] De Poetica, cap. V.

als Richard, Herzog von Gloucester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[3]

Thou, nature, art my goddess; to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous, and my shape as true,
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?
Who in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to creating a whole tribe of fops,
Got 'tween asleep and wake?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloucester sagen:[4]

But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking-glass;
I, that am rudely stamp'd and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,

[3] King Lear, Act I, Sc. II.
[4] The Life and Death of Richard III, Act I, Sc. I.

And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them;
Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on my own deformity:
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain —

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1] hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleides u. s. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft, auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag

[1] Briefe die neueste Litteratur betreffend, T. V, S. 102.

für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erweckt Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu ant-

worten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, sowie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben, die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.[2] Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.

[2] Klotzii Epistolae Homericae, p. 33 et seq.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter, zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften," sagt er,[1] „können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seinen Unmut lieber ist als alle freudigen Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch

[1] Ebendaselbst, S. 103.

andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebensowenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubt. „Jene beiden," sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den

Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkleren Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigeren Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mir doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren, oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.[a] Man lasse es nicht ekelhaft sein, was

[a] Nubes, v. 170–174.

ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem „Kenner," einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![3]

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!"[4]

NE. Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν, ἀνθρώπων δίχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστί τις τροφή;
ΝΕ. Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.
ΟΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;

[3] The Connoisseur, Vol. I, No. 21. [4] Philoct., v. 31–39.

NE. Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαυρουργοῦ τινος
Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
ΟΔ. Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
NE. Ἰοὺ, ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάκη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines

(wie es Virgil ausdrückt)[5] ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken?[6]

Clamanti cutis est summos direpta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiert wird, nicht ganz unangenehm; wieviel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts

[5] Aeneid. lib. II, v. 277. [6] Metamorph. lib. VI, v. 387.

von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:[7]

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Greuel, und Ekel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthon sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus,[8] die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehrt, und auch die Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln. Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigenen Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Nur darum waren die häßlichen Harpyien so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius:[9]

[7] Metamorph., lib. VIII, v. 809.
[8] Hymn. in Cererem, v. 111–116.
[9] Argonaut., lib. II, v. 228–233.

Τυτθὸν δ' ἦν ἄρα δή ποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσι,
Πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.
Οὐ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας,
Οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλαμένον κέαρ εἴη.
'Αλλά με πικρὴ δῆτα καὶ ἄατος ἴσχει ἀνάγκη
Μίμνειν, καὶ μίμνοντα κακῇ ἐν γαστέρι θέσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekle Einführung der Harpyien beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein bevorstehender, den sie prophezeien: und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne selbst dem Vater zur Speise anbieten.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihnen entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligt dieses deswegen,[10] weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon ge-

[10] Richardson, De la Peinture, T. I, p. 74.

rochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte, nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, sowie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.

Kritische Wälder.

Oder

Betrachtungen,

die

Wissenschaft und Kunst des Schönen

betreffend,

nach Maasgabe neuerer Schriften.



Leser, wie gefall ich dir?
Leser, wie gefällst du mir? Logau.

Erstes Wäldchen.

Herrn Leßings Laokoon gewidmet.

---

1 7 6 9.

Analytischer Inhalt.[1]

Seite

I. 1. Es ist unbillig, Lessing auf Winckelmanns Kosten zu loben. Unterschied beider Schriftsteller in Materie, Denkart und Stil 161

II. 2. Sophokles' Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrei. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrei zu Boden. Schreien kann nicht ein notwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung sein . . . 165

III. 3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Tränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschließend eigen. Proben und Charakter der alten herſischen Gesänge 170

IV. 4. Eine philosophische Geschichte der elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber als ob sie einen Schlag mehr empfunden, und besser geschrieen hätten, wie wir. Empfindbarkeit der Homerischen Helden zeigt sich würdiger 175

5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrei zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Dramas. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne. Daß er's bei Sophokles nicht sei.

V. 6. Die Behauptung, der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Grenzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Zirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemalt. 185

7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiednen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst

[1] Von Herder. Die römischen Ziffern bezeichnen die hier teilweise zum Abdruck gebrachten Abschnitte.

Seite

8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmt haben möge. Urteil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne.

VI. 9. Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen, so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten, so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz, daß sie für einen ewigen Anblick arbeite 193

10. Über Spences Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne.

VII. 11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht bloß personifizierte Abstrakta, sobald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben 202

VIII. 12. Über die poetischen Attributen; von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Notwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstrakta sein; bei Homer sind sie es nicht . . . 209

IX. 13. Homers Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetischen Phrasen; sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopöe. Unsichtbarsein ist nicht der natürliche Zustand der Homerischen Götter . . . 220

14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert. Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Kolossalische seiner Götter entlehnt.

X. 15. Ob Homer für uns Deutsche übersetzt werden solle. Das Fortschreitende seiner Manier, und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern sind kaum übersetzbar 229

XI. 16. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Koexi-

Seite.

stenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu 237

XII. 17. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht koexistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt 247

XIII. 18. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poesie 257

XIV. 19. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst; sie malt also nie werkmäßig. Urteil über Harris' Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste. . . . 263

XV. 20. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sei. Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne. Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite. Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nutzen kann, er nicht auch schöne nutzen könne. 267

21. Homer macht Thersites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper ist sein Charakter, der bloß dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird also der Person Thersites' noch diesmal erlaubt, in Homer zu bleiben.

XVI. 22. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft, so ist's zum Konstrast des Lächerlichen wesentlich. Zum Schrecklichen nicht so. Ja zum Schrecklichen tut es niemals etwas, sondern zum Abscheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geschmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, sofern sie sich an deren Stelle setzen. Nicht alles Häßliche also ist ekelhaft 272

XVII. 23. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poesie und Malerei. Abschied vom Laokoon. . . . 277

24. Einzelne Fehler der Winckelmannischen Schriften. Sein Tod — — — Beschluß.



Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

I.

Der Laokoon des Herrn Lessing, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie, und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unsrer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen ἐποίησε eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichungen immer unsern Schönheitskünstlern des Stils bleiben: ich will den Laokoon als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung genug.

Die Kunstrichter unsrer Zeit, eine Herde der kleinen Geschöpfe, die Apollo Smintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannt zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten, die noch hier und da als Ländereien des Genies übrig geblieben — diese Boten Apollos haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt, als auf Winckelmanns Kosten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen großer Leute wohl glatter herunter, als das auf Kosten eines dritten? Lessing soll Winckelmann so viel unverzeihliche Fehler

gezeigt, ihn philosophieren gelehrt, ihm die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben, daß seine Kenntnis der Alten ein schwankender Grund sei. Wäre das nicht viel? Einem Winckelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet, der in Griechenland lebt und webt, der in den Alten Kunstkenntnis, bis zum Erstaunen, zeigt, dem Homer, wie er selbst schreibt, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen, — diesem Mann zeigen, daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Lessing kennt, weil Lessing Homer gelesen! Noch ärger, daß Winckelmann kein Philosoph sein soll, weil er nicht auf Lessings Art philosophiert, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilissus wandelt. Und dann am ärgsten, Winckelmann das Wesen der Kunst lehren — o der unseligen Richter, die taub und blödsinnig über die größten Schriftsteller unsrer Zeit, nicht anders als im Schlafe, nicht anders als über Schüler urteilen, bei denen Examen zu halten sei, über das, was sie wissen, und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit, was ihnen gegen diesen und jenen fehle![1]

Auch Lessing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchteten Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unsrer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte, so war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen kritischen Christen,[2] ein Schulphilosoph, ein Ästhetiker aus Baumgartens Schule, der

[1] Ich führe aus diesen hohen Urteilen über Winckelmann nur eins an: Klotz, Acta Litter., vol. III, p. 319.

[2] Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satire Archilochus'; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe wert wäre.

nach der Sprache unsrer neuen Schöndenker mit ein paar Unzen Baumgartenscher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. O, mit verstopftem Ohr durch diese Chöre quäkender Frösche hindurch, wie Ulysses durch den Gesang der Sirenen!

Für mich hat Laokoon an sich selbst Schönheit genug, als daß er bloß durch den Kontrast mit einem andern gewinnen dürfte. Vor und hinter demselben, was Lessing gegen Winckelmann habe, sind entweder nichts als Parerga, für die beide sie ansehen werden, oder wenigstens trifft nichts auf Winckelmanns Hauptzweck, die Kunst; und Laokoon also, als Abhandlung über die Grenzen der Poesie und Malerei, hat Wert und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winckelmannischen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Lessing und Winckelmann sind auch zu verschieden, als daß ich's von mir erlangen könnte, sie gegeneinander abzumessen.

Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht — der Kritikus, der Kunstrichter des poetischen Geschmacks, der Dichter. Wie Sophokles' Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler, und der Künstler den Dichter nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ist's, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spence und Caylus ihre Fehler zeigt, der Homers poetische Wesen klassifiziert, und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Grenzen zweier Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen,

vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winckelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte. Und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack andrer Zeiten und Völker ist ihm nie als um Hauptzweck zu tun; den züchtigt er bloß, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt: denn sonst, wie oft hätte er nach seiner vornehmen griechischen Idee züchtigen, und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks, wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer braucht er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders, und nicht als Künstler gelesen.

Winckelmanns Stil ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Teilen, tritt jeder Gedanke hervor, und steht da, edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist. Geworden sei er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen, oder in Winckelmann; genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt, dasteht und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert, so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner, die weit und breit zusammengeworben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das Auge erhabner zurückkommt, so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und be-

trachten, wer er sei; und alsdann von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da macht, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenkt, wir sehen sein Werk werdend, wie den Schild Achilles' bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedankens: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Stils erstreckt sich dieser Unterschied zwischen beiden, Winckelmann der Künstler, der gebildet hat, Lessing der schaffende Poet. Jener ein erhabner Lehrer der Kunst; dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein muntrer Gesellschafter, sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dürften beide sein; und wie unterschieden! wie vortrefflich bei dem Unterschiede! Weg also mit der Brille, durch die man von einem zum andern schielen will, um durch Kontrast zu loben! Wer Lessing und Winckelmann nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beiden, der soll sich selbst lesen!

II.

Allerdings ist Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes;[1] nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen, jede Gedichtart, hat in Nachahmung

[1] Laok., pag. 28.

dieses Ausdruckes ihre eigenen Grenzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung, noch diese Wiederholung macht mir das Lessingsche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden!“[2] *Sehr selten*, möchte ich sagen (wenn mich nicht mein Gedächtnis aus Homer trügt), und *fast gar nicht*, außer wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fordert. So gewöhnlich ihm ist, daß sein Krieger *mit klirrenden Waffen*, *mit bebendem Boden* u. s. w. fällt und stirbt, *indem ihm Dunkelheit die Augen deckt*;[3] so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit *Geschrei*, mit *Heulen*: und alsdann ist dies nicht „der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes,“ sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So *heult* z. E. bei seiner Verwundung ein Phereklos;[4] aber dieser Phereklos ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freilich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen,“ sondern vermöge seines Charakters. Vermöge dieses *schreit* die Venus *laut*;[5] denn sie ist die weichliche Göttin der Liebe; ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den roten Ichor, das Götterblut, gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel; sie ist untröstlich. Wer will nun sagen, daß mit diesem allen Homer sie charakterisiere, „nicht um sie als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, sondern vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben“? Wäre dies, wie würde er so genau die Seite des Weichlichen[6] mit jedem

[2] Laok., pag. 28. [3] Iliad. Ε, 310; Λ, 356. [4] Iliad. Ε, 68. [5] Iliad. Ε, 343. [6] Iliad. Ε, 337.

Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? wie würde er sie noch obendrein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bei einem Liebeshandel vielleicht geritzt? wie würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lacht dieser, spottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? Ebenso wenig schreit der eherne Mars[7] aus einer andern Ursache, als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht rast, und ebenso wild bei der Verwundung aufschreit. Nichts ist ungezweifelter, als dies, wenn wir Homer sagen lassen, was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreien, als „einen natürlichen Ausdruck des körperlichen Schmerzes“ und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er ward verwundet und schrie!“ ihm so geläufig, als der: „Er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine Augen.“

So weit sind wir also, daß Homer „das Prädikat des Schreiens nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes,“ nicht als eine absolute Bezeichnung, „der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen,“ gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreien läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreit und kein andrer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden,[8] was sie nach ihren Taten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an Empfindungen so wenig, als an Worten, Gebärden, Körper, Eigenschaften dem andern gleich; jeder ist eine eigne Menschenseele, die sich in keinem andern äußert.

Noch minder scheint mir „das Schreien“ der wichtige unveränderliche Zug zu sein, der zu der unveränderlichen Äußerung eines Menschengefühls gehören müßte; denn einer kann seufzen,

[7] Iliad. E, 859. [8] Laok., pag. 28.

der andre ächzen, der dritte schreien, und ein Hannibal in seinem äußersten Kummer lachen. Am mindesten aber ist's notwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet, so daß er ein Unmensch sein müßte, wenn er nicht schriee. Wäre dies, so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja, wird im tapfersten Gefecht verwundet; er fährt zusammen[9] — aber aufzuschreien, zu weinen, vergißt er; er faßt sich, und stürzt mit seinem Spieße desto schärfer in die Feinde; sollte er deswegen kein Mensch an Empfindung sein, weil er nicht wie Mars, oder die Dame Venus aufschrie? Hektor, der tapferste Trojaner, wird von des Ajax großem Felsenstein niedergeworfen, und auf der Brust gequetscht; Spieß und Schild und Helm entfallen, rings um ihn klingen die ehernen Waffen[10] — aber aufzuschreien vergißt er. Man muntert ihn auf, gießt ihm Wasser ein; er kommt zu sich, blickt auf; aber er sinkt in die Kniee, speit schwarzes Blut — und doch denkt der Unmensch an eins nicht, über seine Brustschmerzen, über seine Seitenstiche zu schreien und zu weinen. So mit allen Helden Homers, der auch in diesem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus' unvermutet und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen; sein Blut rinnt, Agamemnon fährt zusammen, Menelaus selbst;[11] aber nichts mehr! da er den Pfeil in der Wunde sieht, zieht er ihn aus, und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je größerer Held, je größerer Unmensch; sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ist's also bei Homer, daß seine Helden schreien und weinen müssen „um der menschlichen Natur treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Äußerung

[9] Iliad. Λ, 254. [10] Iliad. Ξ, 418. [11] Iliad. Δ, 148.

dieses Gefühls durch Schreien oder durch Tränen ankommt"?[12] Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele als ein seliger Dämon noch in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung läse. Was, würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden? Sich fürchten also kann er, wenn ihn ein unvermuteter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreien und weinen, das tut kein homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen heruntersetzt. Einem Hektor[13] in seinem Tode entsinkt, selbst bei seiner letzten sterbenden Bitte, keine Träne, kein Ton des Geschreies; ein Sarpedon[14] knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bei dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreien: Phereklos, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet *mein* Homer.

Und so hält also die so einnehmende Lessingsche Betrachtung[15] über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbaren und feine Europäer nicht Stich? Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bei einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als notwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Gibt's aber keine andre Empfindbarkeit zu Tränen, und auch zu lauten, zu klagenden Tränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Herr Lessing glaubt erwiesen zu haben,[16] „daß das Schreien[17] bei Empfin-

[12] Laok., pag. 28. [13] Iliad. X, 330 etc. [14] Iliad. II, 486. [15] Laok., p. 28 ff. [16] Laok., p. 31. [17] Daß Homers Helden nicht bei andrer Gelegenheit das Schreien, ein tapfres, riesenmäßiges Geschrei, eigen gewesen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hierher?

dung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann"; ein seltner Satz, der im ersten Abschnitt, auch ebenso selten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewiesen wird. Um also doch nicht leer auszugehen, lasset uns Lessing auf seinem Abwege folgen.

III.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Tränen ist zu sehr bekannt in Äußerungen, als daß man wie Herr Lessing ein einzelnes Beispiel, und dazu aus einer bloßen Vermutung[1] nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweist, was sie beweisen soll. Griechen und Trojaner sammeln ihre Toten. Beide vergießen heiße Tränen; aber den Trojanern verbietet dies Priamus. Warum verbietet er's ihnen? Er besorgt, sagt die Dacier, sie würden sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. „Warum aber, fragt Herr Lessing, muß nur Priamus dieses besorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse." Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Tränen Einhalt tun wollen, nicht aus ungesitteter Barbarei, sondern weil die Tränen der Trojaner, seiner Kinder, fressender waren, als die Tränen der Griechen? Diese waren Angreifende, und stritten der Ehre wegen; ihnen ward's also leichter, neuen Mut zu fassen, und Agamemnon brauchte deswegen keine Besorgnis. Die Trojaner aber litten; sie waren Angefallene, die nicht der Ehre sowohl als der Sicher-

[1] Laok., p. 29.

heit, ihres Lebens wegen stritten,[2] die sich in Bedrängnis fühlten und halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren, eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten sich die Empfindungen der Bedrängten, hier flossen heiße Tränen der murrenden Unschuld. Und Priamus ließ sie nicht weinen! Warum? Weil er ein ungesitteter Barbar war, und seine Trojaner als solche kannte, die nicht zugleich weinen und streiten könnten? Wie wenn er sie zurückgehalten hätte, als ein Vater seiner unglücklichen Stadt, und seines unglückbringenden Sohns? damit sie nicht in einem Schicksale, das ihm selbst so zu Herzen ging, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht; noch sind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen; denn sie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu weiches Herz, zu tief einfressende Tränen. Gerade also das Gegenteil! — Doch aus solchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Allegorie: „der Sinn des Dichters geht tiefer" kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Tränen, als daß man bloß mutmaßen dürfte, und sie ist einem großen Teile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Teil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie bloß im Silbenmaß unterscheiden soll; sondern Elegie sei mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopöe und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein

[2] Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καὶ πρὸ γυναικῶν. Iliad. Θ, 57.

eignes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübnis; man kann also aus ihr über Völker und Zeiten hinaussehen, und hier wird sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich stecke einige Gesichtspunkte ab:

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bei manchem haben selbst die Klagen eine rohe Festigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bei sonst großen Dichtern, mit der Sprache dieser weichen Tränen sehr unbekannt sein können. So die nordischen Skandinavier, die auch bei Trauerfällen, vom Heroismus gestählt, kaum kurze Seufzer ausstießen und — schwiegen; wenn sie sangen, so war ihr Gesang kaum die milde elegische Träne.

Der König Regner Lodbrog stirbt[3]; er stirbt unter den entsetzlichsten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten sterbenden Menschheit, dem von seinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherze sein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Träne hätte den Nachfolger Odins entweiht. Er stirbt im Triumphsliede, im Andenken an seine Taten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Mut, voll himmlischer Hoffnung. „Wir haben mit Säbelstreichen gefochten," so endet sein Gesang, „o wüßten meine Söhne die Plagen, die ich erdulde; wüßten sie, daß giftige Nattern mir den Busen zerfleischen — wie heftig würden sie sich nach grausamen Schlachten sehnen! Denn die Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlassen.

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten; doch jetzt naht sich mein letzter Augenblick. Bald wird das Schwert meiner Söhne ins Blut des Ella getaucht sein; ihr Zorn wird entflammen, und diese mutige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden.

[3] Mallets Geschichte von Dännem., T. I, pp. 112, 113.

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten in einundfünfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. Von meiner Jugend an lernte ich, die Spitzen der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich einen tapferern König, als ich bin, zu finden geglaubt. Aber es ist Zeit, aufzuhören; Odin sendet schon die Göttinnen, mich in seinen Palast zu führen. Da werde ich auf dem erhabensten Platze sitzend Bier mit den Göttern trinken. Die Stunden meines Lebens sind verflossen, ich sterbe lächelnd!" — Das beste Beispiel zu Herrn Lessings Bemerkung über den harten nordischen Heldenmut.

Ein anderes aus einer der besten kritischen Schriften[4] unsrer Zeit. Aßbiorn Prude, der heldenmütige Däne, in den Händen seines Feindes, der mit langsamer Wut in seinen Eingeweiden wühlt — wehklagt er, seufzt er? Er denkt an seine Mutter, an alle Freuden seiner Jugend, und seines männlichen Alters; er fühlt seine ganze Pein, aber als Held; so stirbt er.

Wo also das Herz eines Volkes Kieselstein ist, da schlägt der heftigste Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroische Funken; denn woher sollte dem Kieselstein eine zarte elegische Träne kommen? Der Heldenmut, die Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, das heroische Bündnis mit seinem Freunde, der sein Rachengel sein soll: die ganze Bildung einer rohen und starken Natur zum unerschütterten Nachfolger Odins und anderer tränenlosen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik eben den Geist der Tapferkeit einflößen — dies alles betäubte Menschlichkeit und Gefühl und Tränen.

2. Nun laßt diesen Heldenmut, diese Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, dies Gefühl für Freundschaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt diese edlen und

[4] Briefe über die Merkwürd. der Litterat., I, pp. 112, 113 [DLD 29, S. 60 f.]

großen Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird sich alsdann immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Taten werden solche Leute Geschöpfe höherer Art sein; nach ihren Empfindungen, Menschen."

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsre Ureltern wären Barbaren, und alle nordischen Barbaren in diesem Stück Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beispielen wetteifre, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmt, folge. Wo dies nicht ist, da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Träne nicht schämen — es sei unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie, wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen; mitten unter Barbaren, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt, auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz fest: „Unsere nordischen Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Nicht so der Grie-

che!"[5] Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: „Nicht so der Schotte, der Celte, der Ire! Er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten." So hätte ich für meine Barbaren alles gesagt, was Lessing von seinen Griechen, im Kontrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer sein konnte.[6] So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, „daß er, um tapfer zu sein, alle Menschlichkeit ersticken müßte." So lag es also wohl nicht an der Nationalseele, am Temperament, am Klima, am Gesittetsein der Griechen, wenn sie beides verbanden. Und so müssen also andre Gründe sein, die diese Mischung von Heldentum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

IV.

1. Wenn es eine Zeit gibt, da des Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

——ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl—

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter, und beide zu teilnehmenden Söhnen

[5] Laok., p. 29. [6] Laok., p. 30.

ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beide es nicht mehr retten können, beide noch als Söhne darum weinen; und ist nun Dichter und Held, und Sohn des Vaterlandes eine Person, so ist dies die Zeit der patriotischen Klagelieder. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder; aus dem vollen Herzen werden diese fließen; nicht bloß auf dem Papier, sondern im Gedächtnis, in der Seele leben; die Stimme der Überlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen; sie werden Tränen und Taten wecken: ein Schatz des Vaterlandes, und das Gefühl, das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also eine Empfindung des Patriotismus sein, die jetzt zu Taten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Tränen fürs Vaterland gedeiht, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da oder dorthin lenkt, und keinen Absenker derselben erstickt. Bei den Skandinaviern erstickte das Beispiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenträne, um die andre um so mehr zu verstärken, Heldentaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit; die ganze Welt werde das Land des Weisen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden sich die Bande schwächen, die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch das Unglück, oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüte dringen, und so ist auch die edle Träne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Träne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussy-Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fließen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland.“

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie, unzertrennt und eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derselben der Stamm selbst verwundet wird: wie bedeutend sind alsdann die gefühlvollen Züge Homers bei seinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der ihm zum Kriege riet! — er stammt' aus einem edeln Geschlechte; mit seinem Tode aber ist dies geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasselbe zurückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde gesammelt." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja; in diese Welt die Klagen Ossians um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors an seinen kleinen Astyanax; die Klagen der Elektra und andrer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. s. w.: eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte, nicht bloß der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bei denen diese Einigkeit der Geschlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun erstickе man aber dasselbe; man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbnen menschlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus; man mache die Ehe zu einem Wirtschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts, als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen; man erziehe die Brüder, daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden; man knüpfe Personen, die schon am Hochzeitstage getrennt, und lege Kinder in ihre Arme, die bloß ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getötet; es erlischt der Ehrenname: „Achilles war ein

Sohn Peleus'" allmählich; die Sehnsucht des Ulysses zu seiner alten Penelope, und seinem steinigen Ithaka dünkt uns abenteuerlich; der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Haller, Klopstock, Canitz, Oeder dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden!), da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum stattfindet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute; sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsre Üppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getöteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Äneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den bloßen Bürger und Gesellschafter beinahe versiegt ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldentränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden; die Art des Lebens mache nicht mehr zwei solche Begleiter

im Leben und Tode nötig; das Feierliche bei solchen Verbindungen lasse nach; der Beruf der Menschen zu Arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedner und gleichsam unstäter; der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger; jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερὸς λόχος noch stattfinden? Der Freund wird ein Gesellschafter, und ein Ding sein, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden, und der Freundschaftsbündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben. Verstopft also eine neue Quelle zu Heldentränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweier Freunde jetzt ein Kabinettstück bloß, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt, wie ehedem; und so anders, als Achilles, als Held, nach unsern Zeiten sein müßte, so fremd ist für sie „der um seinen Patroklus weinende, und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles."

Wenn es eine Zeit und ein Land gibt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit ist, da wird auch die Empfindung, die Sprache, und selbst die Träne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieser nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisieren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit den verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Wert hat seine Würde und Hoheit, ohne diese von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortspielen, oder von artigen Seufzern zu borgen; und auch hier sei die Liebessprache der alten z. E. schottischen Helden Beispiel. Sie handeln als Helden, und fühlen als Menschen.

Da aber freilich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu seinem Gebiet haben mag, als die Liebe, so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterei und Spielwerk hinein geraten, als diese; und also, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenträne der Liebe und der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sei, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vorteil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit, und eine Würde, die unsre Zeit nur zu oft nachahmt, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborgt hat, und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet, so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gotische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen mit der süßen Artigkeit unsrer Zeiten in eins zusammenfließt, so wird alsdann der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der, fürwahr, ein griechischer Held, mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur, ebensoviel wußte, als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Kapuziner.

Überhaupt, da die Scene des menschlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel, da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit sein mochten; da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berechnen, sondern menschlich war: da zog das Menschengefühl auch die Gemüter noch mehr zusammen; und die Gräber der Guten des Landes forderten die Träne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und seine Tugenden und Verdienste auch also treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, sowie ihn die alte Zeit forderte, und bildete, konnte doch eher eine menschliche Träne hervorlocken, als z. E. ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Litterator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bei dem Verlust aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind die wenigsten menschlich, und was ist imstande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — Menschheit. Wo bleiben nun die Namen ohne Taten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Ämter unsrer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämtliche gelehrten, reichen, vornehmen, andächtigen Narren unsrer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer menschlichen Träne wert?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens, und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß, und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüte seiner Jahre dahinfällt, wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die

großen Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird sich alsdann immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Taten werden solche Leute Geschöpfe höherer Art sein; nach ihren Empfindungen, Menschen.“

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsre Ureltern wären Barbaren, und alle nordischen Barbaren in diesem Stück Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beispielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beispielen wetteifre, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmt, folge. Wo dies nicht ist, da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Träne nicht schämen — es sei unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie, wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen; mitten unter Barbaren, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt, auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so ganz fest: „Unsere nordischen Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Nicht so der Grie-

che!"[5] Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: „Nicht so der Schotte, der Celte, der Ire! Er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten." So hätte ich für meine Barbaren alles gesagt, was Lessing von seinen Griechen, im Kontrast mit den nordischen Barbaren, und doch für meine nordischen Barbaren noch nicht genug.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer sein konnte.[6] So war nicht jeder, der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, „daß er, um tapfer zu sein, alle Menschlichkeit ersticken müßte." So lag es also wohl nicht an der Nationalseele, am Temperament, am Klima, am Gesittetsein der Griechen, wenn sie beides verbanden. Und so müssen also andre Gründe sein, die diese Mischung von Heldentum und Menschlichkeit bei ihnen und bei den Barbaren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen: worin und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

IV.

1. Wenn es eine Zeit gibt, da des Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

——ein Silberton dem Ohr,
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl—

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter, und beide zu teilnehmenden Söhnen

[5] Laok., p. 29. [6] Laok., p. 30.

ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beide es nicht mehr retten können, beide noch als Söhne darum weinen; und ist nun Dichter und Held, und Sohn des Vaterlandes eine Person, so ist dies die Zeit der patriotischen Klagelieder. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder; aus dem vollen Herzen werden diese fließen; nicht bloß auf dem Papier, sondern im Gedächtnis, in der Seele leben; die Stimme der Überlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen; sie werden Tränen und Taten wecken: ein Schatz des Vaterlandes, und das Gefühl, das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also eine Empfindung des Patriotismus sein, die jetzt zu Taten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Tränen fürs Vaterland gedeiht, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da oder dorthin lenkt, und keinen Absenker derselben erstickt. Bei den Skandinaviern erstickte das Beispiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenträne, um die andre um so mehr zu verstärken, Heldentaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit; die ganze Welt werde das Land des Weisen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden sich die Bande schwächen, die das Herz des Eingebornen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch das Unglück, oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüte dringen, und so ist auch die edle Träne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Träne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussy-Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fließen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland."

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie, unzertrennt und eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreißen derselben der Stamm selbst verwundet wird: wie bedeutend sind alsdann die gefühlvollen Züge Homers bei seinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater war's nicht, der ihm zum Kriege riet! — er stammt' aus einem edeln Geschlechte; mit seinem Tode aber ist dies geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasselbe zurückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde gesammelt." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja; in diese Welt die Klagen Ossians um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors an seinen kleinen Astyanax; die Klagen der Elektra und andrer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. s. w.: eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte, nicht bloß der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bei denen diese Einigkeit der Geschlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun ersticke man aber dasselbe; man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbnen menschlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus; man mache die Ehe zu einem Wirtschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts, als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen; man erziehe die Brüder, daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden; man knüpfe Personen, die schon am Hochzeitstage getrennt, und lege Kinder in ihre Arme, die bloß ihren Namen haben dürfen — freilich so wird eine Nerve des Gefühls getötet; es erlischt der Ehrenname: „Achilles war ein

Sohn Peleus'" allmählich; die Sehnsucht des Ulysses zu seiner alten Penelope, und seinem steinigen Ithaka dünkt uns abenteuerlich; der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Haller, Klopstock, Canitz, Oeder dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden!), da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum stattfindet: zwei unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute; sie verließen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damalige Tapferkeit mehr als unsre Üppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getöteten Freundes war — an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Äneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den bloßen Bürger und Gesellschafter beinahe versiegt ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennte, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldentränen, wie der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden; die Art des Lebens mache nicht mehr zwei solche Begleiter

im Leben und Tode nötig; das Feierliche bei solchen Verbindungen lasse nach; der Beruf der Menschen zu Arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedner und gleichsam unstäter; der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger; jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdann ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερὸς λόχος noch stattfinden? Der Freund wird ein Gesellschafter, und ein Ding sein, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden, und der Freundschaftsbündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben. Verstopft also eine neue Quelle zu Heldentränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweier Freunde jetzt ein Kabinettstück bloß, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt, wie ehedem; und so anders, als Achilles, als Held, nach unsern Zeiten sein müßte, so fremd ist für sie „der um seinen Patroklus weinende, und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles."

Wenn es eine Zeit und ein Land gibt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke, da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen etwas mehr als Artigkeit ist, da wird auch die Empfindung, die Sprache, und selbst die Träne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freilich wird dieser nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisieren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit den verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher Wert hat seine Würde und Hoheit, ohne diese von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortspielen, oder von artigen Seufzern zu borgen; und auch hier sei die Liebessprache der alten z. E. schottischen Helden Beispiel. Sie handeln als Helden, und fühlen als Menschen.

Da aber freilich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu seinem Gebiet haben mag, als die Liebe, so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterei und Spielwerk hinein geraten, als diese; und also, aus mancherlei Ursachen, zwischen der Heldenträne der Liebe und der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sei, kann ein großer Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vorteil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reißen mußten. Die Liebesbegebenheiten ihrer Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit, und eine Würde, die unsre Zeit nur zu oft nachahmt, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborgt hat, und diese endlich sogar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet, so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gotische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen mit der süßen Artigkeit unsrer Zeiten in eins zusammenfließt, so wird alsdann der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der, fürwahr, ein griechischer Held, mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur, ebensoviel wußte, als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Kapuziner.

Überhaupt, da die Scene des menschlichen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel, da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit sein mochten; da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berechnen, sondern menschlich war: da zog das Menschengefühl auch die Gemüter noch mehr zusammen; und die Gräber der Guten des Landes forderten die Träne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und seine Tugenden und Verdienste auch also treffender an das Herz; denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, sowie ihn die alte Zeit forderte, und bildete, konnte doch eher eine *menschliche* Träne hervorlocken, als z. E. ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Litterator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bei dem Verlust aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind die wenigsten *menschlich*, und was ist imstande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — Menschheit. Wo bleiben nun die Namen ohne Taten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und Ämter unsrer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämtliche gelehrten, reichen, vornehmen, andächtigen Narren unsrer bürgerlichen und feinen und allerchristlichsten Welt, sind die wohl einer *menschlichen* Träne wert?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens, und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß, und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüte seiner Jahre dahinfällt, wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bei Homer die Veranlassung zu Bildern, die

auch in dem Heldenauge eine zarte Träne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie — menschlich sind; und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bei Homer diese Bilder nicht rührten. Eine ebenso zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Protesilaus Homers halbgeendigte Paläste der Pracht, halb vollendete Entwürfe des männlichen Stolzes nachließ, der sich Anlagen und Geschicklichkeiten umsonst erworben, den Diana vergebens jagen, und Pallas umsonst kriegen gelehrt: rührende Bilder aus einer menschlichen Welt, in die uns Homer so gern versetzt, und in der freilich die Helden leben müssen, die „an Taten den Göttern, und an Empfindungen den Menschen gleich sind.“

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zusammengenommen diese Einzelheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, so weit sie über die menschliche Natur erhoben sein mögen, doch in dem Gefühle der Betrübnis, und in der Äußerung derselben durch Tränen, derselben treu bleiben, treuer bleiben, als wir, bei denen dies sanfte Gefühl entweder erstickt, oder in eine weibische Üppigkeit umgeschmolzen wird. Zurück also in diese Welt setze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will; allein auf Griechenland möchte ich dies Gefühl nicht einschränken; denn wohin das beschriebene menschliche Zeitalter trifft, da auch dies Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung; und dies, dünkt mich, ist überall das Zeitalter zwischen der Barbarei eines Volks, und zwischen der zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein, in dem wir leben. In diesem stirbt auf gewisse Art Vaterland, Ehe, Geschlecht, Freund und Mensch ab, und mithin erstirbt auch hierum das Gefühl, und die Äußerung desselben, die Träne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die

sich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, solange die Welt steht, bleiben. Es ist also nicht der nämliche Fall dieser mit den vorigen Empfindungen, und unser weichlicher Zustand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich, und oft zum Weibischen erhöht. Hiernach muß es also umgekehrt sein, daß, wenn ein griechischer Theseus, Herkules, Philoktetes einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlt, so müßte ein Sybarit unsrer Zeit ihn siebenfach fühlen, und wenn also „das Schreien der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Natur, ein Charakterzug griechischer Helden sein soll," so folgt, daß, wenn jener einmal, der unsre bei siebenfach heftigerer Empfindung auch siebenfach stärker schreien dürfte und sollte, um — ein Held des Homer zu sein.

Wie sollte es denn nun gekommen sein, daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt gelernt haben, über unsern Mund und Augen zu herrschen, und uns also so grausam das Privilegium der leidenden Natur versagt haben"? Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geschlecht, Menschheit und was sei, mithin unter diesen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verlust, den Mangel derselben mit Anstand und Artigkeit überdeckt haben, so läßt sich das erklären. Nun aber soll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beiwohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bei den Heldengriechen, bei minderm Anlasse des Gefühls, Ehre, oder wenigstens erlaubt war, sollte bei uns Weichlichen Schande, und durch den Anstand, der doch wenigstens den Schein der Stärke geben soll, verboten sein? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten?

Und dies wäre je bei den Griechen ein Charakterzug Home-

rischer Helden gewesen? So kenne ich meinen Homer nicht; so will ich nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamemnon[1] in der Versammlung über den Verlust der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles schuld war, weint, so liebe ich seine königlichen Zähren; sie fliessen für Kinder; sie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, sein trauriges väterliches Herz; dieser Agamemnon aber bei seiner Verwundung schreie und heule mir nicht. Wenn Achilles, vom Agamemnon öffentlich beleidigt, seine Ehre fühlt, und vor seiner Mutter Thetis weint,[2] so sehe ich seine ruhmliebenden Tränen gern; ich weine mit, mit dem jungen Helden; aber bei einer Verwundung weine und schreie er nicht, sonst ist er Achilles nicht mehr. Um seinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er;[3] ich fühle seine Tränen und sein edles Herz; ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein stoischer Held wäre; so seufze Agamemnon[4] über seinen verwundeten Bruder, und Priamus über seinen erschlagenen Sohn; das sind Leiden der Seele, und edle Tränen, mit denen ja das Geschrei und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers schreit und weint über so etwas, und sollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Lessingsche Satz wahr werde: „So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen ankommt"?[5] Ich wollte, Herr Lessing hätte dies nicht geschrieben.

[1] Iliad. *I*, 13–15.
[2] Iliad. *A*, 349, 357, 360, etc.
[3] Iliad. Σ, 22, etc., Ψ, 17, etc.
[4] Iliad. Δ, 148.
[5] Laok., pag. 28.

V.

Der große Winckelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeigt, daß wohl keiner, als ein Unwissender und Fühlloser, es leugnen wird, „ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sei Schönheit gewesen." Desungeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: *warum* die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen? Herr Lessing gibt auch ein Supplement[1] dazu, da er uns den Griechen, im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeigt, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt: „sein Künstler schilderte nichts, als das Schöne."

Nichts, als das Schöne? Nun ja! mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Lessingschen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß Lessing erst verstehen, ehe man ihn widerlegt.

Ich verstehe ihn so: es sei bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das *erste beste* zu schildern und zu bilden, um bloß durch die *Nachahmung* Wert zu erhalten, bloß durch *Ähnlichkeit* sich als Künstler zu zeigen; sondern hier habe ihr Geschmack das *Schöne* zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht bloß mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die *öffentlichen Kunstwerke*, die Anordnungen der Obrigkeit; und da Herr Lessing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts Neues, wenn man sich vernehmen läßt:[2] „Der griechische Künstler schilderte nichts, als das Schöne" —

[1] Laok., p. 31, ff. [2] Hr. Klotz, Geschichte der Münzen, pp. 41, 42.

„Entgegengesetzte Zeugnisse der Schriftsteller und Beispiele der Künstler bestimmen mich, dieser Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie bloß auf öffentliche Denkmäler einzuschränken." Ich denke, daß das Herrn Lessings erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind.[3]

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urteilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabsicht gewesen, oder der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte. Herr Lessing macht sich diese Einschränkung selbst,[4] und sie ist's, die seinen Satz so mildert, daß, ich gestehe es, er freilich durch ihn so viel oder so wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrschenden Geschmacke zu urteilen, nehme man freilich nicht alle Zeiten gleich, sondern die, da der Geschmack schon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erscheint; im ersten Fall ist noch kein Gesetz gegeben, im zweiten ist's eine Zeitlang unter die Bank gebracht, deswegen aber noch immer Landesgesetz. Und nach diesen Bestimmungen kann Lessing allerdings festsetzen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen."

Allein bei welchen Alten? seit wann? wie lange? welche Unter-, welche Nebengesetze? Und woher ist's bei den Griechen so vorzüglich, vor allen Nationen, höchstes Gesetz geworden? Andre wichtige Fragen, wo bei der letzten mir Winckelmann selbst kaum eine Genüge tut.

Herr Lessing kommt auf zwei Situationen, die hierin einschlagen: „daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und was die bildenden Künste auf den Charakter einer Nation wirken können."[5] Allein,

[3] Laok., p. 32. Das Gesetz der Thebaner, εἰς τὸ χεῖρον ist mir noch zweifelhaft.

[4] Laok., p. 74. [5] Laok., p. 33, ff.

über beides konnte er sich nur im Vorbeigehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bei den Griechen Gesetze über die Kunst nicht bloß, wieweit es Herr Lessing nimmt, erlaubt, sondern nötig gewesen; wie bei ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehört habe, als jetzt; wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damaligen Triebfedern, und sie nicht ohne Staat haben sein können; wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht bloß physisch und psychologisch, sondern auch großenteils politisch gewesen; wie bei den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht bloß ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ihrer Kultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke haben können, und mehr Eindrücke habe annehmen müssen. Ein wichtiges Problem,[6] zu dessen Auflösung mehr, als einige Kenntnis der Griechen von der Oberfläche her gehört. Unsern gewöhnlichen Graeculis also, die jetzt nach dem Modegeschmacke von nichts so gern, als von Kunst, von Schönheit der Griechen sprechen, ist ein Gedanke hieran so wenig eingefallen, daß sie alles glauben erklärt zu haben, wenn sie von nichts, als einer gewissen feinen schönen Empfindung der Griechen für die Kunst, und für die Schönheit, schwatzen; von einer Empfindung, die sie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unsern deutschen Neugriechen wieder auflebe.

Doch nicht zu weit vom Laokoon. Wenn bei den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war, so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künstler ent-

[6] Ein Programm des Hrn. Prof. Heyne, de caussis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge getan, als die ganze Philosophie des Banier; wie überhaupt dieser würdige Kenner der Alten von seinen Griechen das Schwerste gelernt: stille Größe, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

weder gemieden, oder herabgesetzt werden; und Lessing gibt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden, und einer seiner Widersprecher[7] ist, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu sein scheint, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Zirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet; ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die ägyptischen, allegorische Ungeheuer; noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild; noch, wie die etrurischen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisiert, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu sein, was sie sein sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmt, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freilich nicht immer μειλίχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war; und der Dichter konnte ihn seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen, da sein Zorn doch mit dem Ungewitter vorübergeht? Was also natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? Nun kann es freilich, und insonderheit in der ältern

[7] Klotz, Act. litt., cf. mit der Gesch. der Münzen und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben; allein, was tut dies? Der Hauptbegriff bei Jupiter, selbst wenn er den Donner wirft, bleibt doch hoher Ernst, schöne Größe, dies ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.

Venus, wenn sie um den Adonis trauert, rast bei Bion fürchterlich; auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserei, dies zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze denn wohl ihre beständige Miene, ihr notwendiger Charakterzug? Nicht! er ist vorübergehend, er ist eine vorbeiziehende Wolke. Nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden; will er nicht Unsinn, oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen ist, in der sie sich zeigen würden, wenn sie ihm zur Bildung erschienen; und dies ist — eine Gestalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythischen Zirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Medusenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien u.s.w. Medusa gehe voraus, denn Pallas trägt sie auf ihrem mächtigen Schilde. Medusa, ist sie eine Gestalt, die notwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur eine Gestalt wüßte, die im höchsten Grade fürchterliche? Die so viel über die himmlische Bildung der Medusa, als von einem Ich weiß nicht, warum? und einer Paradoxie reden,[8] sollen wissen, daß Medusen diese Bildung eigentümlich, daß sie eine Reizende gewesen, die Neptun zur Liebe bewegt, und darüber von der jungfräulichen Minerva verwandelt worden.[9] Nun sollte sie der Künstler bilden; zwei Gestalten lagen vor ihm und er wählte — die schöne vor ihrer Verwandlung; aber um sie als Medusa zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

[8] Klotz, Gesch. der Münzen, pp. 46, 47.

[9] Pausanias erzählt ihre Geschichte noch bequemer für die Kunst; v. Corinth. II, c. 21.

Um diese Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich „auf das besondere Gefühl der Griechen und Römer für die Schlangen“ zu berufen?[10] Ein besonderer Appetit, der hier aber nichts erklärt. Eine schöne Medusa ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Medusa — ein bloß schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte er's nicht? Wenn er die Schlangen in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was Häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dies Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze kontrastiert, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen, von der Macht der Göttin, ist also hier als Charakterzug nötig, und zum vielfassenden Eindrucke tauglich: es erhebt die Schönheit. Medusa also durfte nicht notwendig ein Bild der Häßlichkeit sein.

Und die Furien ebensowenig. Die Ehrwürdigen, so nannten die Athenienser sie, und so konnten sie die Künstler bilden: „weder an ihren Bildnissen,“ sagt Pausanias,[11] „noch an den Abbildungen der unterirdischen Götter, die im Areopagus stehen, ist was Fürchterliches wahrzunehmen.“ Und wenn nicht an den Furien, an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen; wenn nicht an den unterirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Greuliche der Hauptcharakter sein müssen?

Ich darf also behaupten, daß alle mythischen Figuren des Zirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und be-

[10] Klotz, Gesch. der Münz., p. 47. „Es ist wahr, daß unser Gefühl über diesen Punkt ebenso verschieden von dem Gefühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfindung des Kannibalen“ u. s. w.

[11] In Attic. I, c. 28.

ständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur notwendigen Bildung haben durften. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod[12] erstreckt sich dies, die beide als Knaben in den Armen der Nacht ruhend vorgestellt wurden, und sogar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues, wie in der skandinavischen und andern nordischen Religionen; keine Fratzenvorstellungen, wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer; kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Teil der Religion anbetrifft, die beste Mythologie gehabt, selbst die Kolonien ihrer Religion nicht ausgenommen.

Zweitens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen, und Geschichten ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt- so als Nebenideen: wie nun? Als Nebenideen freilich, und eine Mythologie, die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine tote, einförmige Mythologie gewesen, und hätte keine Griechen an Poesie hervorbringen können. Genug aber, daß dies Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bei solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E., der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja

[12] Laok., p. 84, Anm.

nicht der Hauptanblick; sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden, und ausgelassenen mit Pausbacken blasenden Bacchanten, unter Silenen und Satyrn, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Medusa auf dem Brustharnische der Pallas wird die männliche Schönheit ihrer Göttin noch mehr erheben; denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierat der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgo; Vulkanus, der Hinkende, mitten im Saale der Götter; so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man bedacht hätte, daß in einer Komposition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Heroen, noch menschliche Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demut. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzt ihn aber auch in ein Medium des Hindernisses; seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübnis erschüttert; freilich wird er nicht den stoischen Weisen machen; aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

VI.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht Lessing[1] in dem Augenblicke zu ertappen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug gewählt werden, und sei dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freien Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten; aber der Gebrauch, den Herr Lessing macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick, so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt (sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres), sie drücke auch nichts Transitorisches aus; denn dies Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nötige den Dichter, sein Gemälde in einen Augenblick zu konzentrieren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führe sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Herr Lessing macht aber dies angegebne Kennzeichen praktisch.

Nichts Vorübergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes.[2] Aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch;

[1] p. 36, f. [2] p. 37, f.

sinnlich wollen wir reden; und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unsrer Augen, gibt es da nicht unabläßige, dauernde Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es gibt solche; und dies sind gewissermaßen alle Körper, und zwar sofern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch sein mögen, so schnell auch jeder Augenblick ihres Seins sie ändere, so geht er doch nicht unsern Augen vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern; er schildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich tote Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdann, dies bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatz der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke dir, mein Leser, einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen du wollest, und er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakterisiert, um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck schwächt, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht." Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug, so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurückkommen; ja, je schneller sie geht, je prägnanter der gewählte Augenblick sei, um so eher kommt sie zu Ziel. So gut als ich zu einem lachenden La Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten-, viertenmal noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was

stehst du? Und so viel Ursache ich habe, einen schreienden, einen unablässig schreienden Laokoon endlich unleidlich zu finden; so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüssig zu werden, weil er noch immer seufzt. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin steht, und sich noch nicht gesetzt hat; endlich auch eine Rose von Huysum, daß sie noch blüht, noch nicht verwest ist; endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist alles vorübergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers, Tätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers, jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den alles eingeschlossen werden soll, so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem Grundsatze alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unsres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen; sie gibt alsdann bei einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Herr Lessing wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschließen; gut! Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch[1] wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz: die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt; und dies verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst tot und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenkt, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte; sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arznei? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm, oder schrecklich sein, durch die Verlängerung

[1] p. 37.

der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß *mit jeder wiederholten Erblickung*[4] — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte Erblickung! wer wird auf diese rechnen? Wer wird sich in seiner Jugend ein Vergnügen versagen, weil es *endlich* mit *jedem* wiederholten Genusse schwächer werden müßte? wer mit sich selbst hadern, mit seiner Empfindung zanken, statt sich ungestört dem angenehmen Jetzt zu überlassen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieser sich selbst Schatten hervorzurufen, die die Freuden von uns scheuchen? Alle sinnlichen Freuden sind bloß *für den ersten Anblick*, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst. „La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen lassen, lacht dir nur die ersten Male, da du ihn siehst: du betrachtest ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen.“ Es kann sein! Aber wenn dieser lachende Demokrit auch nur für den ersten Anblick gebildet sein wollte? Wie nun? War bei diesem ersten Anblicke schon sein Lachen nicht anders, als verächtlich, und widerlich; ward sogleich dadurch der Philosoph ein respektiver Geck, und seine Demokritmiene ein Grinsen, so ist's freilich schlimm für ihn und den Künstler. Das Lachen hätte unterbleiben sollen; aber — nicht um seiner permanenten Dauer, sondern um seines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dies aber nicht, dünkt dir nur nach öfterm Besuche der lachende Philosoph ein Geck — delikater Freund! so bilde dir ein, du habest ihn noch nicht gesehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht seinen ersten Anblick; und noch weniger forme ein Gesetz, daß künftighin kein Philosoph lachend gemalt werden solle. Warum? weil das Lachen was Transitorisches sei. Jeder Zustand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer[5] hat

[4] p. 38. [5] Samml. vermischt. Schrift., T. 5.

sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne, und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Herrn Lessings Grundsatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philosoph, wirst du bald deine Ästhetik ausgedacht haben? stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf, und dein erhobner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen? Ein transitorischer Augenblick, ein Seufzer, ist bei dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules, und jede Figur in der mindesten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdann widernatürlich verlängert; denn keine derselben dauert ja ewig. So wird also, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst zerstört.

Es kann also auch nicht als Ursache gelten, warum die Kunst keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte; es ist nicht Delikatesse, sondern Ekel des Geschmacks.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Einteilung Aristoteles' gefallen lassen, ein Werk und keine Energie; es ist in allen seinen Teilen auf einmal da; sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge aufeinander, sondern im Koexistieren nebeneinander. Hat also der Künstler es dem ersten aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht, so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibt ewig, es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet; der erste Anblick sei permanent, erschöpfend, ewig, und bloß die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unsrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bei tief zu erforschenden Werken, vielleicht das zweite, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nötig; darum aber sind alle diese Male doch

nur ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und was mir nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, liegt nicht in der Kunst, sondern in dem Überdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bei Herrn Lessing diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit genug zu haben, daß der höchste Affekt dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge sei, folglich in der Kunst müsse wenigstens als Hauptanblick vermieden werden. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet, so muß dieser eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge, und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat, nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks; denn beide sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommt's," fragt ein Philosoph des Schönen,[6] „daß es nur in der Malerei und Bildhauerkunst eine Idealschönheit, ein aliquid immensum infinitumque gibt, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen, und in der Dichtkunst nicht?" Ich glaube nicht, daß er sich diese Frage von seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöst, „daß in den schönen Künsten das Idealschöne am schwersten zu erreichen sei"; denn die Frage bleibt dieselbe: „warum muß denn ein so schweres

[6] Litt. B., T. 4, p. 285.

Ziel erreicht sein?" Aus keiner Ursache, glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind, die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts drüber, daß die Seele, in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maß der vorübergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dies augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruht, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzt. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen, eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verloren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bei Körpern ist dieser einzige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ist's die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der toten Untätigkeit und der aufgebrachten übertriebnen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beide Seiten weiter hinschweben, und hat also in diesem Anblicke der Seele die längste Unterhaltung. Tote Untätigkeit schneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur ist tot, wer will sie erwecken? Das Übertriebne im Ausdrucke kürzt wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer kann sich über das Höchste noch etwas Höheres denken? Aber die selige Ruhe des griechischen Ausdrucks wiegt unsre Seele nach beiden Seiten hin; und in ihrem

Anblicke stellen wir uns zugleich das stille Meer vor, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle sich mehr höbe? wie wenn aus diesem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenschaft würde? wie würden sich alsdann die Fluten türmen, und der Ausdruck aufschwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt also in dem Anblicke der sanften Ruhe des griechischen Ausdrucks!

Ich glaube, von zwei Problemen, den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. *Warum* ist bei der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie *nebeneinander* wirkt, ihre Wirkung also *in einen Augenblick* einschließt, und ihr Werk *für einen ewigen Anblick* erschafft. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig festhält in seinen Armen — die *Schönheit*. Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend; durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der gibt mir nichts zu denken; kein Übertriebnes im Ausdrucke, dies schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel; sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröte, die uns zu beiden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewährt.

Auf die Art generalisieren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr von Bildhauerei und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die *Werke* liefern, oder durch eine ununterbrochne Energie wirken. Was von der Poesie gilt, wird, in diesem Betrachte, auch von Musik und Tanz gelten; denn auch diese wirken nicht für *einen Anblick*,

sondern für eine Folge von Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht; sie haben also durchaus andre Gesetze. Es heißt also auch nicht den römischen Dichter Laokoons erklärt, wenn ich anführe,[7] daß sein clamores horrendos ad sidera tollit kein schiefes schreiendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise: denn freilich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder ward dieser Zug seines Gemäldes ewiger Anblick, im malerischen Verstande. Aber wie, wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemälde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreie liegt; bleibt alsdann nicht auch im Gemälde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den Virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreienden? Denn auf andre Art hat er bei seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Äußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte. Nicht genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör sei (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe); es muß auch dem Dichter daran gelegen sein, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dies nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Es ist nicht mein Zweck, dies bei Virgil zu untersuchen. Ich habe Winckelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der Laokoon des Künstlers schreit nicht, wie der Laokoon des Virgil.“ Ich habe die Ursache, die Herr Lessing gibt vom Unterschiede beider Künste, geprüft, und auf

[7] Laok., p. 40.

das Eine des Anblicks zurückgeführt, in dem sich die bildende, und keine andre Kunst zeige. Ich wollte, daß Herr Lessing in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen Werk und Energie zum Grunde gelegt hätte; denn alle seine Teilunterschiede, die er angibt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

VII.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer sein, als wenn Lessing gegen Spence über den Unterschied disputiert,[1] in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen erscheinen; hiegegen wird in und außerhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poesie und Kunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. „Dem Künstler sind sie nichts als personifizierte Abstrakta, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen; dem Dichter sind sie handelnde Wesen.“[2] Ich weiß nicht, ob dieser Unterschied so fest, und beiden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird — und mich dünkt, daß ein Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts minder als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften betrifft, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personifizierte Abstrakta? Freilich solange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens sein soll, so sind die dasselbe charakterisierenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur z. E. bei einem Gemälde in Handlung, gesetzt die Handlung flösse auch

[1] p. 79, ff. [2] p. 71, f.

nicht aus ihrem Charakter: sobald tritt die historische Mythologie in die Stelle der emblematischen, und die Gestalt ist nicht mehr durch das, was sie ist, sondern was sie tut, kenntlich. Herr Lessing gibt dies zu;[3] nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen; und aus dem Beispiele, das er gibt, sehe ich, daß er in Untersuchung dieses Widerspruchs sehr fein ist. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen gibt, könne freilich gebildet werden; denn hier bliebe sie noch eine Göttin der Liebe; ihr könne noch alle Anmut und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttin der Liebe zukomme, sie werde vielmehr als solche durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Herrn Lessings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freilich personifizierte Abstrakta, und Charakterfiguren, solange er sie allein, bloß in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll; aber alsdann sind sie es nur aus Not, aus Muß, um kenntlich zu sein. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andre Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakterzug ihres abstrakten Wesens wäre; genug, daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht genug auf den abstrakten Begriff der Liebe, als daß ich wissen könnte, ob jede Kleinigkeit bei der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sei, weil sie notwendig das Abstraktum der Liebe charakterisiere; ob z. E. das ὑγρόν ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sei, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und

[3] D. 72. f.

die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich sein müßte. Ich habe nie die Mythologie als ein solches Register allgemeiner Begriffe studiert, und bin allemal in die Enge geraten, wenn ich gesehen, wie andre sie am liebsten auf solche Art angesehen.

So viel ist einmal gewiß, daß Dichter, und kein anderer, die Mythologie erfunden und bestimmt, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Galerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischsten Geschichten Homers, wenn ich mir seine Götter nur als handelnde Abstrakta betrachten wollte? Es sind himmlische Individuen, die freilich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind, diese und jene Idee in Figur zu zeigen; ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttin der Liebe sein; nicht aber alles, was sie bei Homer tut, geschieht deswegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentieren. Vulkan mag sein, was er will; wenn er den Göttern ihren Nektarbecher herumreicht, ist er nichts als — ihr Mundschenk.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bei dem Dichter nicht bloß handelnde Wesen sind, die über ihren allgemeinen Charakter noch andre Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können," wie Herr Lessing sagt;[4] sondern daß diese andren Eigenschaften und Affekte, kurz, eine gewisse eigne Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sei, der immer untergeordnet bleiben mußte, ja bei Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle oder historisch

[4] p. 72.

handelnde Teil vor dem charakteristisch handelnden das Übergewicht behält, und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen, so sei die bildende Kunst, sofern sie mythologisch ist, bloß ihre Dienerin. Sie entlehnt ihre Geschöpfe und Vorstellungen, sofern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bei jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bei den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fordert es der Mangel, die Grenzen, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch, als individuell, auszudrücken; denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr, unkenntlich zu werden.

Sobald es aber dem Künstler die Grenzen seiner Kunst verstatten, dem Dichter zu folgen, sogleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Bloß um das Unkenntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstrakte Idee ein, Not und Dürftigkeit war sein Gesetz. Ist aber dies Gesetz, diese Furcht gehoben, kann er auf andere Art hoffen, kenntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbietet das Wesen seiner Kunst diese andre Art der Kenntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck, den er durch die abstrakte Idee nicht erlangen konnte: so hat er mit dem Dichter einerlei Rechte. Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen, und auch wenn sie der Künstler bildet, wird er Dichter.

Und bei diesem ganzen Privilegium des Künstlers, worauf kommt sein unumschränkter Gebrauch an? Auf das Wort Handlung. Kann der Künstler, z. E. Maler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppieren, die gemeinschaftlich eine poetische oder historische Situation

vorstellen, kenntlich und schön vorstellen können; o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln notwendig waren. Immerhin lasse er auch seine Handlung dem abstrakten Charakter sichtlich widersprechen; immerhin male er uns auch eine auf ihren Cupido zürnende Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttin der Liebe, die Mutter des Cupido. Kann er Venus und den getöteten Adonis in malerische Handlung bringen, so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „Was schläfst du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, ziehe Trauerkleider an, und schlage an deine Brust, und klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schöne Adonis!“ und immerhin wollen wir auch Adonis sehen, wie ihn der Dichter sieht: „Er liegt, der schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer atmet er; schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist, als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt, die Lippen erblassen, Adonis stirbt.“ Stirbt Adonis etwa als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? Trauert Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deswegen hier kenntlich werden, weil sie das Abstraktum der Liebe macht? Nein, das Sujet des Gemäldes ist dichterisch, ist historisch; so auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal, daß er sie dazu machen kann; wohl! so vergesse ich die abstrakte Idee, die er in einer einzigen Figur nur aus Not vorstellen mußte. Cupido, der die Psyche plagt, und Jupiter, der den Ganymed entführt, Diana, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweint — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personifizierten Abstrakta zu suchen, im Jupiter

keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit; in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Cupido keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann.

Ich weiß nicht, wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Herr Lessing ihm alle historischen und dichterischen Situationen untersagte, ihm nur zuließe, in ihm personifizierte Abstrakta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstrakte Idee des Charakters (ein Idol der neuern Mythologisten!) vorkäme, verböte. Lebe alsdann wohl, handlungsvolle Kunst! Du bist in der Mythologie eine Galerie einförmiger Ideen, abstrakter Charaktere!

„Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstrakten Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bei dem Künstler die Not erfunden; wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß? Es sei ihm also Regel, die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichtume zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffieren. Er lasse seine Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute“ — u. s. w. Wie gerne, wie unermüdet hört man Herrn Lessing sprechen,[5] wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dies nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstkomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personifizierte Abstrakta, die auch in seinem Gemälde, durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert sind.

[5] p. 80, f.

Dem Künstler einer Figur fehlt dies Mittel; er muß also seinen personifizierten Abstrakten Sinnbilder geben, durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bei ihm die Not? Wozu also den Künstler ohne Handlung die Not trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Not nicht weiß? Es sei ihm also Regel, auch das, was seiner Kunst Bedürfnis ist im andern Fall, nicht zu seinem Reichtume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individuen in Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffieren, und am mindesten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts als personifizierte Abstrakta, die beständig die ähnliche Charakterisierung beibehalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen.“ Bei diesem Grundsatze, was wird aus der Kunst, die Kompositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen!

Es gibt also selbst unter den Künsten, die sich auf Zeichnung gründen, noch immer beträchtliche Unterschiede, die eine oder die andere mehr dem Dichterischen nähern. Die Bildhauerkunst entsteht ihr am weitesten; die Malerei aber, in ihrer Komposition zumal, zumal in der Komposition dichterischer Geschöpfe, die ursprünglich Wesen der Einbildungskraft und nicht des Anschauens sind, tritt der Poesie weit näher. Sie hat ein Drama ihrer Figuren; sie stellt alle bloß in der Absicht zusammen, um eine Handlung zu repräsentieren; sie läßt also soviel möglich weg, was zur Handlung nicht gehört, oder ihr gar widerspräche. Sollte in jedem Kunstwerke von Komposition jede mythologische Person mit allem dem Zubehör überladen werden, der ihr zukommen mag, aber zu dieser Handlung nicht gehört; sollte sie der historische und dichterische Maler nur als personifizierte Abstrakta behandeln sollen, die be-

ständig die ähnliche Charakterisierung beibehalten müssen: welch ein verwirrendes und zerstreuendes Geschleppe von symbolischen Zeichen und charakterisierenden Prädikaten! Soll Venus in einem Gemälde von Komposition nie anders, als die Liebe selbst (und nicht bloß als die Göttin der Liebe), erscheinen, und als die Liebe selbst jedesmal charakterisiert werden; und alle teilnehmenden Personen ebenfalls so, jede nach ihrer Art — weg mit dem Ball in Maske. Der Maler war hier in der Komposition eines dichterischen Sujets Dichter; seine Figuren sollen sich durch Handlung kenntlich machen; auf diese Handlung sollen sich die Attribute beziehen, die er ihnen gibt: solche, die zu dieser Vorstellung nicht gehören solange nur die Person noch kenntlich bleibt, lasse er weg; er opfere dem Mangel, der Notwendigkeit seiner Kunst so wenig auf, als er darf, und am allerwenigsten mache er diesen Mangel, dies Gesetz der Not zu seiner allgemeinen, wesentlichen Regel: bei dem Künstler sind Götter und geistige Wesen personifizierte Abstrakta, „die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen."[6] Ich sage umgekehrt: auch bei ihm sollen Götter und geistige Wesen sich durch Handlung charakterisieren, wo sie es können; und bloß im Fall, wo sie es nicht können, sich als personifizierte Abstrakta, durch das ihnen beigelegte Symbol, kenntlich machen. Im Grunde also einerlei Gesetz, einerlei Freiheit.

VIII.

Von seiten der Dichtkunst kann es keine nötigere Lehre geben, als die:[1] der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Malerei nicht zu seinem Reichtume; er staffiere die Wesen seiner Einbildungskraft nicht malerisch aus, lasse sie handeln, und auch

[6] p. 71. [1] p. 81.

die Attribute, womit er sie bezeichnet, müssen handelnd, poetisch, nicht malerisch sein. So dichten die alten Dichter, die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personifizierten Abstrakten; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Genies, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bei ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt, so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüberrauscht. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern. Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern; wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Paläste der Mächtigen mit gleichen Schlägen anpocht; wenn das Glück —

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personendichtungen die reichste ist, und wo die personifizierten Abstrakta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Notwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppiert, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personifizierten Abstraktum gewidmet. — Man errät es, daß ich von der Ode ans Glück[2] rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien,[3] und Gesner[4] geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt; doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung lesen.

[2] Lib. I, Od. 35. [3] Horat., ed. Baxt., p. 49.
[4] Eclog. Horat., edit. Gesner, p. 71.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück als ein Abstraktum an, um nach Gesners Meinung einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttin des Glücks, und zwar zunächst die, so zu Antium verehrt wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg; und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo, ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttin. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir nicht die Ehre haben, die Göttin zu kennen, der die Ode als ein Individualstück gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttin? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!“ So gesagt, wäre dies Attribut freilich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dies Glück in Antium ist eine Römergöttin; sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor sich sah: sie gibt und stürzt Triumphe um. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma ist, so ist nicht so ganz diese Fortuna jedwede andere: sie ist Antium eigen, und römisch gesinnt.

„Rings um ihr Bild geht der flehende Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meers mit seiner Bitte.“ Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reist, und da sortem fortunae sucht; auch ist mir die Gesnersche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind, u. s. w. zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung,[5] daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit

[5] Vindic. Horat., p. 152.

Schiffankern, und wer weiß womit mehr? gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermutlich hat Horaz, der Einfältige! an nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege, der Tempel des Glücks also von beiderlei Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen: Städte und Völker, und das wilde Latium, die Mütter der barbarischen Könige, und die bepurpurten Tyrannen." Allein genommen wäre nichts leichter zu erklären, als diese Strophe; sie schilderte nämlich die Göttin des Glücks römisch gesinnt; vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

Iniurioso ne pede proruas
Stantem columnam; neu populus frequens
Ad arma cessantes ad arma
Concitet imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule; Baxtern[6] dünkte sie sehr emphatisch August zu sein, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange sein würden. Gesner verstand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere wie auf eine Säule stützen," ohne uns zu sagen, wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen schicke. Meine Wenigkeit findet in dieser stehenden Säule — nun? nichts als eine stehende Säule, eine Säule, die vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit solche Säulen pflegen hinge-

[6] Baxt. Horat., p. 50.

stellt zu werden.[7] Nun fiel Horaz das Bild ihres Unwillens ein: wie, wenn sie ihren Fuß ausstreckte, und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz ein Sinnbild, dem Poeten ein Losungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen, zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule, zerbrechen. Die ganze Ode läßt mutmaßen, daß manche zur Zeit Horaz' sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeit, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbaren und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht, daß jene sich davor, vor diesem Umsturze fürchten; sondern, daß sie die Göttin des Glücks fürchten und scheuen; sie, die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne, diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbaren (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen, als Furcht?), und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich schien zu nähern.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an, symbolischer zu werden:

Te semper anteit saeva Necessitas
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest, liquidumque plumbum.

Seitdem es Kunstrichter von Geschmacke gibt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz' nicht zufrieden gewesen. Sanadon zuerst unterstand sich zu sagen, daß dies Gemälde, in seinem

[7] Addison's Dialogues upon the Usefulness of ancient Medals, p. 47.

Detail genommen, schöner auf der Leinwand, als in einer heroischen Ode wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierin nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn gelesen:[8] quod haec imago non placuit bono *Sanadonio*, sui ingenii homo est, delicatus mehercle! et venustulus. Ich weiß nicht, ob dieser sui ingenii homo, delicatus mehercle et venustulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden sein könnte: neque enim intellexisse videtur quam divina sint: *ahena manus, severus uncus.* Ich, der nicht fein genug ist, das Göttliche in einem ahena manus, in einem severus uncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fortliest, bei diesem Bilde es fühlen werde, daß er festgehalten wird, daß er vor einer bemalten Leinwand stehen bleibe; und das will niemand in der Ode.

Mögen also alle diese Werkzeuge attirail patibulaire, oder Befestigungswerke, oder Symbole der höchsten Macht Fortunens sein, die eherne Hand und der severus uncus mögen Herrn Klotz so göttlich scheinen, als sie wollen, die Stelle bleibt eine der frostigsten im Horaz.

Ob aber deswegen, weil „diese Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind?“[9] Herr Lessing tut mir mit diesem Grunde, wenigstens so wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Genügen, als Sanadon oder Klotz; denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deswegen nicht für das Gehör, weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt; so verlöre die Poesie ihren ganzen Anteil an sinnlichen Gegenständen des Auges; und was bleibt ihr da übrig? Nicht also, weil die Attribute: Nägel, Klammern, Blei, sich sehen

[8] Klotz, Vindic. Horat., p. 154. [9] Laok., p. 83, Anm.

und nicht hören lassen, nicht deswegen machen sie die Stelle frostig; denn wer wird nicht gleich, wenn er uncus, plumbum, clavos hört, nicht sogleich mit seiner Einbildungskraft uncum, plumbum, clavos *sehen*? Wem wird Anstrengung nötig sein, sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken, als wenn er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz' nicht frostig werden; aber wohl wegen der *Komposition dieser Attribute zu einem Bilde*. Die *Necessitas geht vor der Fortuna voraus* — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle. Sie trägt Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? *Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Blei* — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, *was ihr fehlt, oder nicht fehlt*; was sie hat oder nicht hat; ich höre ja nicht, was sie damit will, oder soll! Ich stehe vor einem toten Gemälde. Was sie damit soll? antwortet Herr Klotz:[10] „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttin anzeigen, der nichts widersteht, der alles weichen muß, die Göttin von unwandelbarem Willen. Wie schön alles paßt! Das Gemälde muß allen gefallen, die poetischen Geist haben." Hätte Herr Klotz gesagt, *die malerischen Geist haben*, so recht! — aber die poetischen Geist haben? Ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemäldes Poetisches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinsel, die Göttin zu charakterisieren, der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Blei, und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse; die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: sie ist die Göttin, der nichts widersteht, der alles weichen muß, ist besser, als eine mit Mordgewehren wandelnde Figur. Kurz, nicht die Be-

[10] Vindic. Horat., pp. 154, 155.

schaffenheit der Attribute selbst, daß sie fürs Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute ist der Fehler des Bildes, sondern die Komposition derselben zu einem bloßen Symbol: zu einem Symbol, das nichts tut, das mit seinem prosaischen nec abest bloß da steht, damit ihr nichts an ihrem Umgehänge fehle, damit sie als ein volliges Symbol in einem Gemälde paradiere — dies beleidigt den Leser, insonderheit in einer Horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit teilzunehmen, oder sich weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna.

Und wie kam Horaz zu der toten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemälde kopierte, daß er sie mit den Zügen kopierte, mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz' auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler sein würde, das findet in einer Ode auf die Fortuna von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein schönes symbolisches Gemälde, das ein Schatz des Tempels sein konnte, in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisiere Horaz nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich finde also nichts minder, als ein Abstraktum, das Glück, in dieser Ode abgehandelt, wie man etwa, wenn man sich die Überschrift aus einem Wörterbuche erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttin in Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttin, die auch nach den damaligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom, und aus der damaligen Zeit müssen auch die personifizierten Ideen dieser Ode Licht nehmen, oder man schielt. Auch Herr Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen[11] wohl

[11] Vindic. Horat.

nicht den Endzweck gehabt zu haben, sich selbst von dem poetischen Baue dieser Horazischen Ode Rechenschaft zu geben, wie es doch bei ihr vorzüglich anginge. Wenn überhaupt der Gebrauch personifizierter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte, so ist der erste dazu — Horaz, Er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz' zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personifizierte Ideen nötig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nötig hat, sich vom Künstler zu unterscheiden, so ist's der Dichter der Epopöe, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte, daß Herr Lessing darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personifiziert haben; allein, ich weiß auch, wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, bloß weil sie als personifizierte Abstrakta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstraktum in Person zu malen, ihm äußere Gestalt zu geben, um es dichterisch bekannt zu machen, geht ohne Symbol nicht an; denn im Innern, im Wesen eines abstrakten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemalt hat, wir hinterher fragen: wie sah das Ding aus? Alle einzelnen charakterisierenden Züge sind vergessen; wie kann ich sie zusammennehmen, daß ein ganzes Bild vor mir stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen,

die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich, und habe in meinem löcherigen Siebe — nichts.

Nun soll diese abstrakte Person als Maschine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Wesen, wie die Unschuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So sehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus; jede ihrer Reden errate ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das übrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierat. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt; kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten großen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstrakten Begriffe; es sind Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individuen. Nicht kann ich es aus einer willkürlichen Idee erraten, wie hier und da Jupiter und Juno, und Minerva handeln werden, weil sie Einkleidungen dieser Idee sind. Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseienden Wesen gehört. Sie zeigen nicht bloß Gedanken, Worte, Handlungen; sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhange dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen; der Poet bezaubert mich, daß, solange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Herren Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das tut ihr nicht! Ihr malt, ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweite Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn

des Homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen, Furcht, Schrecken, und die unersättlich wütende Zwietracht erscheinen bei ihm[12] *persönlicher*, als Allegorien erscheinen; die letzte z. E. als die Schwester und Gesellin Mars', des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dies alles dämpft das Allegorische in der hohen Idee, „daß sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe," wir sehen immer doch mehr eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personifizierte Abstrakta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden[13] läßt er's, die *Gebete* u. s. w. zu allegorisieren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er gibt ihnen einen historischen Zug zu; er malt das Allegorische nicht aus mit Prädikaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute *durchblicken*. So wenig ist's bei Homer Hauptzweck zu allegorisieren, und am mindesten zu allegorisieren für Künstler.

[12] Iliad. Δ, 440–443; Iliad. *I*, 2.

[13] Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate, T, 78 etc.; Phönix' Rede von den Gebeten, Iliad. *I*, 499.

IX.

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden?"[1] Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreimal mit der Lanze zustößt, soll dies „in der Sprache des Dichters weiter nichts heißen, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe"? Ich darf sagen, daß ich bei Homer „eine solche Phrasessprache des Dichters" nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierat, sein sollen (nach Herrn Lessings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders, als eine solche Wortblume?), Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unsrer Zeiten, die prosaisch denken, und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prosa in eine Sprache des Dichters, in poetische Redearten zu verwandeln. Bei solchen mag alsdann eine prosaisierende Schulerposition stattfinden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist, er ward aus den Augen des Feindes weggebracht; Achill stieß dreimal nach dem dicken Nebel, das ist, er war so wütend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sei weg." Was käme aber heraus, wenn man so bei Homer läse, und auch seine Götter, ihren Himmel, ihre Geräte u. s. w. durch ein solches das ist prosaisierte, und alles zu poetischen Phrasen machte?

Nein! Homer weiß von Redearten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μῦθος seiner Götter ge-

[1] p. 92.

hört. Solange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert, festhält; solange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht bloß streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken; so lange sehe ich auch diesen Nebel ebenso gläubig, als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisiere, muß auch hinter den andern ein grammatisches *das ist* kommen, und dann verliere ich die ganze *mythische* Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters, sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach der Taktik, ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaße.

Herr Lessing scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns, darnach sehen zu können.[1] „Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken." Welche Unterscheidungen! welche Amphibolien! „Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht." Ja! der poetische Held sah ihn, und dreimal stieß er noch mit seinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand in der schnellen Entrückung!" Wunderbar! wo ich mir schon wirksame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke, bin ich da nicht ein Skrupler, am

[1] p. 92.

Nebel abdingen zu wollen? „Nur weil die Entrückung schnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht, weil man einen Nebel gesehen, sondern, weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken.“ So! und deswegen stößt Achilles dreimal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel sah, sondern, weil er das, was in einem Nebel ist, sich als unsichtbar dachte! O der Homerische Don-Quixote! o der Cervantische Homer!

„Neptun verfinstert die Augen Achilles'; in der Tat aber sind des Achilles Augen nicht verfinstert, sondern — —“ Was man uns doch sagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Äneas fort; er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu streiten, ihn verlassen — nun muß er erst zurückkommen, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen,[1] und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! Es ist nur so so gesagt, daß seine Augen verdunkelt worden? Achilles bekommt das Licht seiner Augen wieder, er erseufzt, er stutzt über das Wunder; er sieht den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg! er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner großen Seele, mutmaßt auf die Götter — — „Wie,“ wird ein Homerischer Orthodox sagen, „ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feierliche Scene sieht? Wer Homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben!“

Die Wolkendogmatik der griechischen Götter muß Herrn Lessing anders bekannt sein, als mir; denn er fährt fort, Dinge zu behaupten, die wider alle schöne Sichtbarkeit Homerischer Erscheinungen laufen. „Unsichtbar sein,“ sagt er, „ist der natürliche Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen

[1] Iliad. Υ, 341, 342, etc.

werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden."[4] Folgendes wird zeigen, daß Herr Lessing in seiner Wolkentheorie der griechischen Götter — ein Ketzer sei.

„Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand der Götter;" wie kommt es denn, wenn ich fragen darf, daß Götter wider Willen können gesehen werden? daß man sie unvermutet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen sein wollen? Es war ein Glaubensartikel bei den Griechen, daß nichts gefährlicher sei, als ein solcher überraschender Anblick,[5] und mancher unglückliche Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch gesehen werden zu wollen, diese jungfräuliche Pallas wählt sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgo abzulegen; sie badet sich, und ein ebenso ehrlicher Tiresias überrascht sie, sieht sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einigermaßen schadlos zu halten, gibt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tiresias' Willen überrascht werden können, wenn „unsichtbar sein der natürliche Zustand der Götter wäre"?

Wie der Pallas, so ging es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der

[4] Laok., p. 93.
[5] Callimach. hymn. in Pallad. Dianam, etc.

Göttin Willen, und ward zu Steine. So ging es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte.

Ich will solche gestörten Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist diesmal nicht so, wie die Schwester Amors, die,

——— wie die Mädchen alle tun,
Verliebte gern beschleichet.

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie[6] an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Werde ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr, selbst wenn es ohne Vorsatz sein sollte; denn immer ist nach Homers Ausspruche der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?" Um die verborgne Schalkheit einzusehen, die in diesem Epigramm liegt, merke man sich den Doppelsinn, der in dem Worte „offenbarer Anblick" liegt; der Epigrammatist meint nackt; Homer meint „ohne fremde Einkleidung, wie die Götter sind." Die Stelle Homers bestätigt also unsere Meinung, und scheint gar ein Axiom in der griechischen Mythologie geworden zu sein.

Juno nämlich, die dem Achilles zu Hilfe will, macht den Lehrspruch,[7] daß, wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde, so müßte er erschrecken: denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen." Wie ist unsichtbar sein also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in seiner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen

[6] Anthol., L. IV, c. 18, epig. 33. [7] Iliad. Υ, 131.

wirken, unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung. Eine dichte Wolke warf Jupiter[8] um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen sein wollte. Eine Wolke ist bei Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation, die nicht auf andre wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur, wie ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur gleichsam wie Blut,[9] d. i. nicht so grob und irdisch, als ein menschlicher Körper; doch aber immer Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr zu sehen ist. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttin erkennt;[10] und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione,[11] was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zwei seiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängnis geworfen, dreizehn Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Not vom Merkur heimlich gerettet sei; wie Juno verwundet, Pluto verwundet — was darf's, die mythologischen Geschichten her zu erzählen, die alle wenigstens so viel zeigen, daß nach der Homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbar sein ist der Zustand der Götter, einer Erhöhung des Gesichts bedarf's, um nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu sein.“ Braucht's dieses nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöht werden sollen, wie sinnlos alsdann, seiner Natur nach, verwundbar, für den Helden überwindlich zu sein? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttin

[8] Iliad. Θ, 50.
[9] Iliad. E, 340–342.
[10] Ibid., 330, 331.
[11] Ibid., 381.

zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttin die Augen eröffnet werden; allein hier rede ich nur von dem Verwundbarsein durch seine Natur,[12] und schließe geradehin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper sein; wenn unser Auge ihn der Natur desselben nach nicht treffen könnte, wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht zu unterscheiden?[13] Ich kann geradeweg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die Homerischen Götter unmittelbar auf Menschen, und mit Menschen wirken, z. E. streiten, kämpfen, Pferde lenken, kurz, menschliche Taten tun wollen, so nehmen sie durchgängig bei Homer auch bloß menschliche Gestalten an; es heißt alsdann jedesmal bei Homer: „er gleichte sich diesem, oder jenem Helden."[14] Und freilich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen, denn er war menschlich eingekleidet; nur aus den übermenschlichen Taten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden, daß hier oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also, einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bei ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange, der einem Gotte widersteht, oder schadet." Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu sein und zu sagen, ob er ein Gott, oder ein Sterblicher sei, damit er wisse, mit wem er zu tun habe. Und mit himm-

[12] Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ, 404, 415.

[13] Iliad. Ε, 116–130.

[14] Neptun (Iliad. *Ν*, 45) — Minerva (Iliad. Δ, 86, 87; Χ, 227).

lischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge gerät, daß man ihm aus dem Wege weichen sollte. Kurzum, weil das ganze Homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese wissentlich allen Helden und Streitern voraussetzt, freilich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen kennbar zu machen. Aber nicht also, daß sie das Gesicht Diomedes' erhöhen durfte, um Unsterbliche zu sehen; denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sei, als wofür er sie ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sei,[15] u. s. f. kurz, hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehikulum gleichsam, und in diesem Vehikulum sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikulum weg, lasset sie bloß Götter sein; die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreit auf, verläßt die Schlacht, und geht himmelauf; die Gestalt des Akamas ist also weg, und seht da! die Wolkenhülle ist um ihn; mit Wolken geht er zum Himmel.[16] Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz, den ihm ein Mensch zufügen konnte? Ist die Wunde nicht der Gestalt Akamas' geblieben? Sie gehört Mars; der himmlische Arzt muß sie heilen; sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar, wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein, mein Homer ist viel zu sinnlich, als daß er sein ganzes Gedicht durch von so geistigen Göttern, und von so feinen Allegorien, was die Wolke hier und da bedeutet, wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsicht-

[15] Iliad. E, 127–130. [16] Iliad. E, 867.

barkeit der Götter gefallen haben; allein ein griechisches Auge will in der Epopöe auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken: es will sie schon *ihrer Natur nach* in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nötig haben, sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nötig, sie nicht sehen zu lassen, so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohen Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem himmlischen Wesen zukommt; ist sie glänzend, so der prächtigste Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön duftend, so die Verkündigerin einer lieblichen, angenehmen Gottheit — alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande; sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen: und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns bloß ein *Hokuspokus* einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so geradeheraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freilich in den spätern Zeiten, da man die Homerische Mythologie quintessenziierte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog, da wußte man nicht genug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Überirdischen ihrer Epiphanien u. s. w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoräer, und in das heilige

Murmeln ihrer Geheimnisse. Ich denke doch aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern Homer reden.

Kurz, ich bin mit der Ursache zufrieden, daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf; und was braucht's da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verloren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädikat ihres Wesens; und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen, das kann keine griechische Seele, kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter, das Leben ihrer Geschichte und Taten, die so genau bestimmten Stufen ihrer Idealgestalten, das Anziehende ihres Umganges mit Menschenkindern, das ganze Kraftvolle der Mythologie verloren. Ich sehe nicht mehr die schönen sinnlichen griechischen Götter, ich sehe sichtbar sein wollende Phantome! Mit einer solchen Hypothese ist meine beste mythologische und poetische, und Kunstentzückung getötet! Ich mag die ketzerische Neuigkeit nicht, ich bleibe bei der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

X.

Einige Bilder, die Herr Lessing aus Homer anführt,[1] sind nicht übersetzt, nur indirekt, und nach einzelnen Zügen vorgestellt — sie enthalten aber noch in dieser Vorstellung so viel Leben, daß ich an der Übersetzung Homers, durch einen Originalgeist, in unsere Sprache nicht verzweifle. Ich lese, Gott-

[1] Laok., p. 94, ff.

lob! meinen Homer in seiner Sprache, noch immer aber würde ich ihn mit Entzücken in der meinigen haben lesen wollen, wenn ein Meinhard davon auch nur einen Versuch geliefert hätte. Dieser würdige Mann besaß so viel Gabe des Ausdrucks, die Poesie einer fremden Sprache in die unsere zu prosaisieren, oder wenn man lieber will, die Prosa unsrer Sprache so geschickt zum einfältigen Adel der Poesie eines fremden Ausdrucks zu erheben, daß ihn die Muse unsres Vaterlandes bestimmt zu haben schien, der Mund fremder Nationen unter uns zu werden. Dies ist, wie ich glaube, der Hauptzug seiner Verdienste; und wie hätte er diese durch eine Übersetzung Homers nicht gesteigert! Grieche muß ich überdem schon werden, wenn ich Homer lese, ich lese ihn, wo ich wolle: warum denn nicht in meiner Muttersprache? Insgeheim muß ich ihn doch in dieser schon jetzt lesen; insgeheim übersetzt ihn sich die Seele des Lesers, wo sie kann, selbst wenn sie ihn griechisch hört; und ich sinnlicher Leser, ich kann mir ohne diese geheime Gedankenübersetzung sogar kein wahrhaftig nutzbares und lebendiges Lesen Homers denken. Nur dann erst lese ich, als hörte ich ihn, wenn ich mir ihn übersetze; er singt mir griechisch vor, und ebenso schnell, so harmonisch, so edel suchen ihm meine deutschen Gedanken nachzufliegen; alsdann und alsdann nur vermag ich mir und andern von Homer lebendige bestimmte Rechenschaft zu geben, und ihn mit ganzer Seele zu fühlen. In jedem andern Falle, glaube ich, liest man ihn als Kommentator, als Scholiast, als Schulgelehrter, oder Sprachlehrling, und dies Lesen ist unbestimmt oder tot. Ein anderes ist, sagt Winckelmann, Homer verstehen, ein anderes, sich denselben erklären können; und dies geschieht in meiner Seele nicht anders, als durch eine geheime Übersetzung, durch eine schnelle Umwandlung in meine Denkart und Sprache.

Überdem ist diese, in Betracht die Übersetzerin Homers zu

werden, weit über die französische und englische hinaus; sie allein kann vielleicht einen Mittelweg zwischen Umschreibung und Schulversion, wie die meisten lateinischen sind, finden; und dieser Mittelweg heiße mit einem altdeutschen Worte, dessen starker Gebrauch uns durch so manche schlechte Ausübung verächtlich und lächerlich geworden: Verdeutschung. Freilich werde ich meinen Homer, auch wenn Meinhard ihn übersetzt hätte, in seiner Urschrift immerfort studieren; nur würde ich mich auch nicht schämen, die Übersetzung nebenan liegen zu haben, bei jedem starken Bilde, das ich in meiner Muttersprache ganz fühlen will, in sie hinein zu blicken, mit ihr zu wetteifern, — so lese ich Homer.

Bedürfnis ist's also nicht, wenn ich mir einen Meinhardschen Homer wünsche; es ist Patriotismus, Gefühl für seine wahre Lesemethode, Gefühl für meine Muttersprache gegen so manche süßlateinische Übersetzung von Hektor und Andromache z. E., u. s. w.[2] betrachtet; Gefühl endlich gegen die unwichtigen Gründe,[3] womit man ein Genie, das zu interpretieren da ist, vom Homer abschrecken, und hinwegsegnen will. Wie, wenn Pope auch so gedacht hätte, wo wäre der englische Homer geblieben? Und wird wohl ein vernünftiger Engländer, der Homer griechisch lesen kann, ihn nicht lesen wollen — weil ihn Pope englisch geliefert?

Wenn dies gute Wort über Homer hier nicht völlig an seiner Stelle steht, so hätte es doch irgendwo anders eine Stelle verdient, und ich fahre fort. „Es ist unmöglich," sagt Herr Lessing,[4] „die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andre Sprache zu übertragen," und

[2] Klotz, Epist. Homeric., var. loc.

[3] Riedels Leben Meinhards [Denkmal des Herrn J. N. M., an den Herrn Geheimenrat Klotz. Jena, 1767], pp. 60, 61.

[4] Laok., p. 95.

an einem andern Orte,[5] wo er die fortschreitende Manier Homers vortrefflich entwickelt, entgeht ihm auch nicht der Vorteil, den ihm seine Sprache gewährte, „die ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter läßt, sondern auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung hat, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird.“ Mir haben diese Bemerkungen einen alten Gedanken wieder in die Seele gebracht, den ich bei Homer immer empfunden, und zu dem diese einige Züge mit enthalten.

Homer sang, ehe schriftstellerische Prosa da war, er weiß also von keinen geschlossenen Perioden. Nicht, als ob in ihm kein einziger Punkt wäre; die hat er, mein Leser, und hat er nicht genug, so klecke ihm noch mehrere zu. Ich rede von keinen Unterscheidungszeichen, in welche unsre Sprachlehrer das Wesentliche der Periode setzen, sondern von der Zusammenordnung vieler einzelnen Züge zu einem ganzen Gemälde, das daher anfängt, wo uns die Sache in die Augen fiel, Zug für Zug uns weiterführt, aber diese Züge verschränkt, so umkehrt, daß der Sinn des Ganzen aufgehalten, daß er nicht eher vollendet ist, bis wir zu Ende sind. Und dies Kunststück der prosaischen Periode, behaupte ich, hat Homer nicht. Bei ihm fällt gleichsam Zug nach Zug auseinander; er schreitet mit jedem Beiworte weiter; von einer Verschränkung, von einer künstlichen Suspension des Sinnes weiß er nichts. „Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt ‚runde Räder, eherne, achtspeichige.‘[6] So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsre Sprache nicht.“ Keine neuere Sprache hat ihn, die zur Prosa ursprünglich gebildet worden.

[5] Laok., p. 116. [6] Laok., p. 117.

Und wenn in diesem Fortschreitenden eben Homers Manier besteht, und seine Sprache (er pflanzte sie auf seine Dichter fort) und nur seine Sprache dies Fortschreitende zur Manier, zum Gesetze ihrer Zusammenordnung macht, wie in einer Übersetzung; so wird Homer in einer Übersetzung nach dieser neuen Konstruktionsmanier, die einmal ein Gesetz unsrer Sprachen geworden, seine Manier, das Wesen seiner Poesie, das mit jedem Zuge Fortschreitende verlieren; er wird prosaisiert werden. Prosaisiert, nicht in den Farben, in den Figuren seiner Bilder, sondern in der Art ihrer Stellung, in Komposition und Manier, und da denke ich, hat er mehr verloren, als durch jedes andere! Ein solcher Verlust geht die Art des Ausdrucks in seinem ganzen Werke durch, er ist der größte, denn er hindert den Gang seiner Muse.

Ich nehme sein Bild vom herabsteigenden Apollo, und sage: So weit das Leben über das Gemälde geht, so weit ist hier der Dichter über den Prosaisten einer neuern Sprache. Apollo steigt von den Höhen des Olympus, ergrimmt, Bogen und Köcher auf der Schulter. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Schritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er den Schiffen gegenüber, und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. „Es ist unmöglich," sagt Herr Lessing, dessen Worte ich mich meistens bedient, „die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache mit zu übertragen." Und ebenso unmöglich, fahre ich fort, ist's dem Fortschreitenden des Bildes, das mit jedem Zuge weitertritt, in einer neuern Sprache Fuß für Fuß nachzufolgen. Mit jedem neuen Worte ist ein Gemälde.

Nun laßt uns Homer in einer neuern Sprache hören: es sei in Pope selbst, der gewiß das Maß seiner Sprache so verstand, als kein Dichter vielleicht vor und nach ihm. Umwerfen muß er die Worte, er muß umschreiben.[7] Ein Wort bei Homer wird ihm ein abgetrenntes Komma, ein fortlaufender Zug steht in ihm einzeln da, wie eine Erklärung. Hier nimmt er einen Umstand voraus, dort erklärt er ihn, warum er sei; kurz, die fortschreitende Manier Homers ist weg. Homers Bild ist eine ausgemalte Schilderei, ein historisches Gemälde, stillstehend, nur mit poetischen Farben. Die Poesie Homers, auch in Popes Sprache, ist poetische, schöngereimte Prosa.

Um die Schwierigkeit einer Homerischen Übersetzung zu zeigen, führe ich noch eine Eigenheit in Homer an, die ich seiner Sprachmanier abgemerkt, und von unsern Sprachen noch weiter abgeht. Sie ist ein gewisses Wiederkommen auf einen Hauptzug, der schon da war, und jetzt das Band sein soll, um das Bild weiterzuführen, und die auseinander fallenden Züge zu einem Ganzen zu verknüpfen. Exempel mögen auch dies erklären. Der zornige Apollo steigt vom Olympus, ergrimmt, Köcher und Bogen auf der Schulter — ist das Bild aus? Nein! es rollt fort, aber um die schon gelieferten Züge uns im Auge zu erhalten, scheint es die folgenden bloß aus den vorigen zu entwickeln. Köcher und Bogen auf der Schulter? Ja! die Pfeile erklangen auf der Schulter. Ergrimmt stieg Apollo nieder? Ja! sie erklangen auf der Schulter des Zornigen! Er stieg nieder — er ging? sie klangen also mit jedem Tritte des Ganges. Nun ist Homer da, wo er ausging; er schritt fort, indem er zurücktrat; er hat jeden vergangnen Zug erneuert; noch haben wir das Ganze vor Augen. Auf eben die Art rollt er sein Bild weiter. Der letzte Zug erinnerte uns an die Tritte des Schreitenden,

[7] The Iliad translat. by Pope, Book 1, v. 61–72.

und wird weitergeführt: der Schreitende *ging* der Nacht gleich. Weswegen Apollo Nacht um sich geworfen, hat der Dichter nicht Zeit zu sagen, er läßt es erraten, es war ein fremder Zug in seinem Gemälde hier, an die zu denken, die er jetzt, mit Nacht umdeckt, vorbeistrich; er stört sich nicht im Bilde des gehenden Gottes. Nun ist der Gehende die Schiffe vorbei, weit vorbei, er sitzt, er schnellt einen Pfeil — *trifft* er, so ist das Bild zu Ende; aber noch muß es nicht zu Ende sein. Das Bild des klingenden Bogens wäre alsdann verloren, es wird erst wieder erweckt — *fürchterlich also erklingt der silberne Bogen*; nun faßt der Pfeil, der erste, der andre, Tiere, Hunde, Menschen, Scheiterhaufen flammen; so flogen die Pfeile des Gottes neun Tage durch das Heer. — Jetzt ist das Gemälde zu Ende; der Gott, Bogen, Pfeil, die Wirkung derselben, alles ist vor Augen; kein Zug verloren; keine Farbe mit einem vorbeifliegenden Worte weggestorben; er weckte jede zu rechter Zeit wiederholend wieder auf: das Bild rollt zirkelnd weiter.

So machen es nicht unsre poetischen Schilderer: sie malen mit jedem Worte, und mit jedem Worte ist auch die Farbe weg, der Zug verschwunden; am Ende haben wir nur eben das Letzte, nichts mehr. So aber nicht der *erste* der Dichter; er webt wiederholende Züge ein, die zum zweitenmal das Bild tiefer einprägen, eindrücken, und einen Stachel in der Seele zurücklassen, wie Eupolis, der Komödienschreiber, von dem größten Redner Griechenlandes, dem Perikles, sagte. Die Manier der Komposition seiner Bilder gleicht der Sprechart des Ulysses, dessen Worte wie die Schneeflocken flogen, das ist, wie Plinius sagt, crebre, assidue, large. Er läßt keinen Stein unbewegt, um zum Ziele zu treffen, und seine Pfeile sind, wie die des Philoktet *wiederkommend*.

Menelaus wird den Räuber seiner Ehre und seiner Gattin

vor dem Heere ansichtig, und „freut sich wie ein Löwe, der auf einen großen Raub fällt.“ Nun wäre das Bild zu Ende, aber für Homer ist's noch nicht tief genug in der Seele. Was ist das: der auf einen großen Körper fällt? Homer fährt wiederholend fort: wenn er einen gehörnten Hirsch, oder eine wilde Ziege gefunden. Nun wäre uns wieder das Bild seiner Freude zu weit vom Auge entfernt, es rollt also weiter: hungrig war er, gierig verschlingt er's! Und um den letzten Stachel in der Seele zu lassen, von seinem gierigen Schlingen, von seiner erhaschenden Freude, so erweckt Homer hinter ihm eine laute kommende Jagd: schnelle Hunde, blühende junge Jäger verfolgen ihn. Nun ist das Bild ganz; ich sehe den gierigen Löwen, den Raub, sein Erhaschen, und, was der Raub sei, seine Freude, und seine die Gefahr vergessende Gierigkeit. So freute sich Menelaus u. s. w.[8] Sein Gemälde ist ein Kreisbild, wo ein Zug in den andern fällt, wo das Vorige zurückkehrt, um das Folgende zu entwickeln.

Ich müßte alle Bilder, alle Gleichnisse Homers abschreiben, wenn ich alle Beispiele geben wollte; denn sie sind alle nach einer Manier. Nicht immer strömen neue Züge herzu; die vorigen kommen wieder, malen weiter; der Tanz der Figuren kehrt in sich zurück, und bricht plötzlich ab. Handlung und Empfindung, Zustand und Bewegung wechseln; und gemeiniglich nimmt sich das Wort, das die Handlung wieder erneuern, das ein Band voriger Züge sein soll, auch dadurch aus, daß es einen Vers anfängt, und also die Rede auf sich stützt. Jedes Bild Homers ist eine musikalische Malerei; der gegebene Ton zittert noch eine Weile in unserm Ohre: will er ersterben, so tönt dieselbe Saite, der vorige Ton kommt verstärkt wieder; alle vereinigen sich zum Vollstimmigen des Bildes. So über-

[8] Iliad. Γ, 21.

windet Homer das Hindernis seiner Kunst, daß ihre Wirkung gleichsam jeden Augenblick verschwindet; so macht er jeden Zug seines Bildes dauernd.

Ich habe ein paar Proben von der feinen Kunst Homers in seiner Bilderkomposition von seiten der Sprache gegeben, um zu zeigen, daß ich zu einer Übersetzung vielleicht Schwierigkeiten finde, von denen manche nichts wissen, die recht viel von Homers Übersetzung sprechen können; indessen bringen mich auch diese Schwierigkeiten noch nicht zur Verzweiflung. Auch hier wird das Genie Rat finden; es wird zerstücken, und wiederholen — sterben lassen, und wieder vors Auge bringen, und dem Homer wenigstens nacheifern. — Ich wollte, daß Herr Lessing sich über dies Wiederkommende in Homers Bildern erklären möchte. Homer schildert nicht; wo er aber muß, da braucht er das angezeigte Kunststück, um mittelst jeden Augenblick schwindender, aber wiederkommender Töne das Ganze eines Eindrucks zu liefern. Aus der Tonkunst könnte diese Energie seiner Manier am besten erläutert werden.

XI.

Überhaupt muß man nicht denken, daß ein Philosoph, der den Unterschied zwischen Poesie und einer schönen Kunst zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Herr Lessing zeigt, was die Dichtkunst gegen Malerei gehalten nicht sei; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sei, müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften, z. E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

„Malerei wirkt im Raume, Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben, diese durch artikulierte Töne.

Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen.“ So weit ist Herr Lessing in seiner Entwicklung gekommen. Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf: wie fern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beide durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singt? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern: wie denn die Poesie? wie in ihren verschiednen Gattungen und Arten? Endlich diese Theorien zusammen, so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bei der jetzigen einen Seite der Vergleichung ist's indessen, als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. Ich nehme Lessing da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht.[1]

Er schließt so: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

„Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

„Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.“

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich sein, wenn

[1] Laok., p. 101.

sie von einem festen Punkte anfinge; nun aber lasset uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andre Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie“; allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit.“ Schon nicht so bestimmt; denn der Poesie sind die artikulierten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Malerei sind!

„Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen.“ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulierten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältnis zu ihrem Bezeichneten, das in der Malerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also zwei so verschiedne Dinge ein drittes, einen ersten Grundsatz zum Unterschiede, zum Wesen beider Künste geben?

Die Zeichen der Malerei sind natürlich; die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkürlich; die artikulierten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Konvention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet.

Malerei wirkt ganz im Raume, nebeneinander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulierten Töne beruht das nicht, was in der Malerei auf dem Nebeneinandersein der Teile beruhte. Das Successive ihrer Zeichen ist nichts als conditio, sine qua non, und also bloß einige Einschränkung; das Koexistieren der Zeichen in der Malerei aber ist Natur der Kunst, und der Grund der malerischen Schönheit. Poesie, wenn sie freilich

durch aufeinander folgende Töne, das ist, Worte wirkt, so ist doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succession der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um diesen Unterschied deutlicher zu machen, muß eine Vergleichung zwischen zwei durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Malerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, sowie Musik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinandersein der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges. Wie bei jener auf dem Anblicke des Koexistierenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunst beruht; so ist in dieser das Successive, die Verknüpfung und Abwechselung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung. Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Malerei, bloß durch ein Blendwerk den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann, so mache sie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich, als Malerei durch Farben, und doch in der Zeitfolge zu wirken; sonst geht das Wesen und alle Wirkung der Kunst verloren. Hierüber ist das Farbenklavier Zeuge. Und also im Gegenteile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrne Stümper tun. Jene verliere sich nie aus dem Koexistenten, diese nie aus der Succession; denn beide sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bei der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, z. E. Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts; der Sinn, der durch eine willkürliche Übereinstimmung in den Worten liegt, die Seele, die den artikulierten Tönen einwohnt, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich be-

rechnet werden, als der Malerei das Koexistieren der Farben; denn „die Zeichen haben gar nicht einerlei Verhältnis zu der bezeichneten Sache.“[1]

Der Grund ist wankend; wie wird das Gebäude sein? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andre Art sichern. Malerei wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raums. Musik, und alle energischen Künste wirken nicht bloß in, sondern auch durch die Zeitfolge, durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkürliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen; und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drei Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge; die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. Durch Kraft, die einmal den Worten beiwohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Koexistente, oder die Succession.

Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, koexistierende Gegenstände, oder Gegenstände der Zeitsuccessionen? Und um wieder sinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetische Kraft freier, im Raume, oder in der Zeit?

Sie wirkt im Raume dadurch, daß sie ihre ganze Rede

[1] Laok., p. 101.

sinnlich macht. Bei keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, die Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntnis. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sichtlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit dem Anblicke zu täuschen. Zweite Art der anschauenden Kenntnis, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberei oder Philosophie ist, diese Art der Poesie allein zukommen und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen, daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerei, sinnliche Vorstellung sei.

Sie wirkt in der Zeit; denn sie ist Rede. Nicht bloß erstlich, sofern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen; denn dies ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung teils, teils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbaut, energisch wirkt. Das erste hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und eines Ganzen fähig sei, dessen Teile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energisiert — dies macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Griechen nannten: und diese zweite Succession hat Herr Lessing nie berührt.

Keines von beiden, allein genommen, ist ihr ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dies kann nicht stattfinden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das

sie der Seele *vormalt*, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Malerische in ihr; denn sie wirkt energisch, eben in dem Nacheinander baut sie den Begriff vom sinnlich vollkommnen *Ganzen* in die Seele: nur beides zusammengenommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die *aus dem Raum* (Gegenstände, die sie sinnlich macht), in der Zeit (durch eine Folge vieler Teile zu *einem* poetischen Ganzen) wirkt: kurz also *sinnlich vollkommene Rede*.

Nach diesen Voraussetzungen wollen wir zu Herrn Lessing zurück. Bei ihm ist der vornehmste Gegenstand der Poesie *Handlungen*; nur aber *er* kann aus seinem Begriffe der Succession diesen Begriff ausfinden; ich gestehe es gerne, ich nicht.

„Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, sind Handlungen."[a] Wie? ich lasse so viel ich will aufeinander folgen, jedes soll ein Körper, ein toter Anblick sein; vermöge der Succession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — sehe ich damit Handlung? Verschiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen, einzeln, tote, einander nachfolgend: sehe ich Handlung? Nie wird Pater Castels Farbenklavier mit seinem successiven Vorspielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern; nie wird eine melodische Kette von Tönen eine Kette von Handlungen heißen. Ich leugne es also, daß Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen; und ebenso leugne ich, daß, weil die Dichtkunst Successionen liefre, sie deswegen Handlungen zum Gegenstande habe.

Der Begriff des Successiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee, es muß *ein Successives durch Kraft* sein;

[a] Laok., p. 101.

so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz aufeinander folgen; so wird Handlung. Und sind Handlungen der Gegenstand der Dichtkunst, so wette ich, wird dieser Gegenstand nie aus dem trocknen Begriff der Succession bestimmt werden können; Kraft ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dies ist die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt; sie ist das Wesen der Poesie. — Der Leser sieht, daß wir sind, wo wir waren, daß nämlich die Poesie durch willkürliche Zeichen wirke; daß in diesem Willkürlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, sofern sie natürliche Laute sind.

Herr Lessing indessen schließt aus dieser Folge von Tönen und Worten alles; nur sehr spät fällt es ihm ein,[4] daß die Zeichen der Poesie willkürlich wären; allein auch dann ponderiert er nicht, was der Einwurf: Poesie wirkt durch willkürliche Zeichen, sagen wolle.

Denn wie löst er diesen Einwurf? „Dadurch, daß mit der Schilderung körperlicher Gegenstände die Täuschung, das Hauptwerk der Poesie, verloren gehe, daß also zwar Rede an sich, aber nicht die sinnlich vollkommenste Rede, die Poesie, Körper schildern könne.“ Die Sache scheint jetzt an besserm Orte. Eben weil die Poesie nicht malerisch genug sein kann, bei Schilderung körperlicher Gegenstände, so muß sie sie nicht schildern. Nicht, damit sie nicht Malerei sei, nicht weil sie in successiven Tönen schildert; nicht weil der Raum das Gebiet des Malers, und bloß Zeitfolge das Gebiet des Dichters sei — ich sehe bei allem keine Ursache. Das Suc-

[4] p. 107.

cessive in den Tönen ist, wie gesagt, dem Poeten wenig; er wirkt nicht durch sie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn seine Kraft verläßt, wenn er mit seinen Vorstellungen unabhängig von seinen Tönen die Seele nicht täuschen kann, ja, dann geht der Poet verloren, dann bleibt nichts als ein Wortmaler, als ein symbolischer Namenerklärer. Aber daß sie hier noch nicht am besten Orte sei, mag — sein eignes Beispiel zeugen.[5] Wenn es Hallers Endzweck ist, uns in seinen Alpen den Enzian, und seinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren, allerdings verliert er alsdann den Zweck des Dichters, mich zu täuschen, und ich, als Leser, meinen Zweck, mich täuschen zu lassen. Dies ist alsdann der Grund, und kein andrer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botanischen Lehrbuche gehe, wie werde ich da den Enzian und seine Brüder kennen lernen? Wie anders, als wieder durch successive Töne, durch Rede? Der Botanist wird mich von einem Teile zum andern führen; er wird mir die Verbindung dieser Teile klar machen; er wird das Kraut meiner Einbildungskraft teilweise und im ganzen vorzuzählen suchen, was freilich das Auge mit einmal übersieht; er wird alles tun, was bei Herrn Lessing der Dichter nicht tun soll. Wird er mir verständlich werden? Darum ist nicht die Frage, wenn ich seine Worte verstehe; er muß mir klar werden, er muß mich auf gewisse Art täuschen. Kann er dies nicht; sehe ich die Sache bloß im einzelnen, deutlich, nicht aber im ganzen, anschauend, ein: so werde ich alsdann alle Regeln, die Herr Lessing dem Dichter gibt, auch dem Verfasser eines botanischen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm sehr ernsthaft sagen:[6] „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume, eines Krauts? Erst betrachten wir die Teile des-

[5] p. 108. [6] p. 108.

selben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsre Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig. Gesetzt nun also auch, der schriftliche Kräuterlehrer führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen, wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen! Solche Beschreibungen mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts."

So spricht Herr Lessing zum Dichter, und warum soll ich nicht ebenso zum Kräuterlehrer sprechen, der mich bloß durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, ebendenselben Gegenstand, einen Körper, ebendasselbe Mittel, ihn zu schildern, Rede, ebendieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lektion sich so gut auf ihn, als auf jeden Wortschilderer passen.

Folglich muß die Ursache: „Succession verhindert Körper

zu schildern," da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verständlich, sondern, als eine Sache, anschauend machen will — eigentlich außer dem Gebiete der Poesie liegen.

Folglich auch in demselben kein eigentliches, wenigstens kein höchstes Gesetz geben können, sondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem wenig oder nichts gefolgert werden kann. Meine ganze Schlußkette fängt von dem doppelten Grunde an, daß das Successive in den Tönen der Poesie kein Haupt-, kein natürliches Mittel ihrer Wirkung sei; sondern die Kraft, die diesen Tönen willkürlich anhängt, und nach andern Gesetzen, als der Succession der Töne, auf die Seele wirkt. Zweitens, daß das Successive der Töne ja nicht der Poesie allein, vielmehr jeder Rede zukommt, und also wenig in ihrem innern Wesen bestimmen oder unterscheiden könne. Wenn nun Herr Lessing Succession in seinem Buche zum Hauptgrunde des Unterschiedes zwischen Poesie und Malerei macht, ist da wohl die richtigste Grenzscheidung zu erwarten?

XII.

Um auf einen fruchtbarern Weg zu kommen, als dieser trockne Nebenbegriff gewährt, macht Herr Lessing einen Sprung, den ich ihm nicht nachtue. „Die Poesie schildert durch successive Töne; folglich schildert sie auch Successionen,[1] folglich hat sie auch Successionen, und eigentlich nichts als Successionen zum Gegenstande. Successionen sind Handlungen; folglich"— und folglich hat Herr Lessing was er will; aber woher kann er's haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succession; und daß sie nur fortschreitende Gegenstände schildere,

[1] p. 101, f.

schloß er, weil sie in successiven Tönen schildert — wo bleibt hier die Kette? Gesetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunst das wäre, was das Nebeneinandersein der Farben in der Malerei, welche Proportion ist in dem Successiven der Töne, und in dem Successiven der Gegenstände, die sie schildert? Wie weit halten diese einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger eins aus dem andern zu schließen? Und wenn sie auch denn Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlungen sein? u. s. w. Die Grenzscheidung nach solch einem Risse kann kaum richtig sein.

Kaum richtig von seiten der Malerei, „ihr Wesen sei, Körper zu schildern," wenigstens bin ich mir fortschreitenderer Handlungen der Malerei bewußt, als wovon Herr Lessing ein Beispiel gibt,[2] nämlich eine Draperie, die in ihrem Wurfe zwei Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von seiten der Dichtkunst, wo aus dem Successiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht, daß sie keine Körper schildern solle; denn können keine successiven Töne Begriffe von koexistierenden Dingen erwecken, so sehe ich nicht, wie irgend die Rede, die bloß hörbare Rede *anschauende* Erkenntnis wirken könnte; denn *Bilder*, würde ich sagen, sind nicht hörbar. So sehe ich nicht, wie irgend die Rede *zusammenhangende* Bilderbegriffe erwecken könne; denn die successiven Töne hangen nicht zusammen. So sehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele *aus vielen Teilbegriffen* ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweises, des Trauerspiels entstehen könnte; denn die ganze Succession der Töne macht kein solches Ganzes; „für das Ohr sind die vernommenen Teile jedesmal verloren." Es läßt sich also hieraus alles oder nichts folgern.

[2] p. 114, f.

Noch weniger folgt hieraus „die Untauglichkeit der ganzen descriptive poetry,"[3] das Unpoetische aller malenden Poesie.

Noch weniger hieraus, daß das Wesen der Dichtkunst Fortschreitung sei;[4] daß die Dichtkunst nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen müsse; daß Einheit der malerischen Beiwörter ihr Regel sei[5] —

Ja nicht einmal, daß sich „nur aus diesen Grundsätzen die große Manier Homers bestimmen und erklären ließe." Ich leugne Herrn Lessing viel, und in seinem Grunde alles, aber darum leugne ich nicht alle Sachen, die nur er auf diesen Grund baut. Darf ich von Homer anfangen?

„Homer malt nichts, als fortschreitende Handlungen; alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren Anteil an den Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Zwingen ihn ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so weist er durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erscheint."[6] Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte,[7] weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte, daß, wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieser Teile noch so klar zu machen wüßte,[8] dem Auge zwar die betrachteten Teile in der Natur beständig gegenwärtig blieben, für das Ohr hingegen die vernommenen Teile, folglich die Mühe des Dichters, verloren wäre — ob deswegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Augenblicken gesetzt, ist mir nie bei Homer beigefallen.

Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück für

[3] p. 112. [4] p. 101, ff. [5] p. 102.
[6] p. 102, f. [7] p. 101. [8] p. 108.

Stück zusammensetzt,[1] entkommt da der Dichter dem Versuche, ein Koexistentes nicht mit Folgetönen zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es beisammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder, nicht bloß die Räder, sondern die Teile derselben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz, und die silberne Nabe u. s. w. langsam vorgezählt, dann erst Achsen, dann erst der Sitz, alles in seinen Teilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das erste vergessen. Der Wagen steht zusammen; und Trotz der Phantasie, die sich jetzt das Bild des Wagens mit einem Blicke und doch in allen seinen Teilen, z. E. die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erz u. s. w. auf einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum, was Homer getan hätte, um gleichsam die Wirkung successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe uns das Koexistente gegenwärtig zu machen. Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Koexistenten in allen seinen Teilen, „welche größere Mühe, welche schärfere Anstrengung kostet es, diese langsamen Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen." Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Teile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Teilen zusammengesetzt darzustellen; so sage ich, hat er ebenso vergebens gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter malt. Das Zusammensetzen, die Handlung der Hebe kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinanderzusammensetzen was mit einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk; dies ist bei beiden gleich, ja bei Homer durch das Zusammen-

[1] Iliad. E, 722–731.

setzen noch langsamer. „Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Der Bogen des Pandarus z. E."[10] — aber wie kann Herr Lessing hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Koexistieren der Teile, und der Teile des Objekts mit den Teilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus malen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führt, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit gibt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Successive seiner Beschreibung der Natur des Koexistenten gleichsam näher bringen, und die Teile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt, daß sie durch diese Homerische Manier näher zusammenkommen sollten, sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen anderen fremden Zügen (Jagd, Steinbock, Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers) liegen sie versteckt; und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit einmal alle Teile des Bogens anschaulich zu geben, so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, dem Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn sich nachher in allen seinen Teilen auf

[10] Laok., p. 106.

einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung! „Homer malt den Schild Achilles' in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen. Er malt diesen Schild nicht als einen fertigen vollendeten, sondern als einen werdenden Schild. Er hat also auch hier sich des beschriebenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen."[11] Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgil! Ob aber Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Konsekutiven ein Koexistierendes zu liefern? ob er „die mehrern Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell aufeinander folgen lasse, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen," ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten?[12] — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen, so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehn oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde sein; möge ich sie auch werdend gesehen haben; ich erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bei dem das Konsekutive in ein Koexistierendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann der Schild mit allen

[11] Laok., p. 118. [12] p. 107, f. 116.

seinen Figuren ein malerisches Ganzes gebildet haben; ich muß aufs neue den Schild herum, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlorne Figur wieder sehen soll, und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das *Werdensehen* hat hierzu nichts getan, und kann hierzu nichts tun, es sei denn, um mich noch weiter zu zerstreuen; das *Nacheinander* werden ist und bleibt der Knoten.

Homers Sprache sei so vortrefflich, als sie sein kann, jedes Wort liefre ein Bild, ohne alle Suspension der Beziehungen — so schnell fortschreitend, als Diana in ihrem Gange;[13] soll dies schnelle Fortschreitende da sein, um gleichsam das Hindernis des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuschenden Anblick eines *räumlichen* Gegenstandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dies kann keine Rede. *Dazu* wohl kaum wird Homer seiner schreitenden Manier so treu geblieben sein; *dazu* eben nicht für jedes Ding nur *einen* Zug gehabt; *dazu* am wenigsten das konsekutive Werden gewählt haben, „um die Teile seines Gegenstandes mit dem Flusse der Rede einerlei Schritt halten zu lassen.“ Dies *kann* keine Rede; noch minder *will's* die Rede des Dichters; am mindesten wollte es der *erste* der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortschreite, um uns, es sei, wovon es sei, *ein Bild des Ganzen* durch Succession zu geben, sondern er schreitet *durch die Teile*, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Ich wollte um alles nicht, Herrn Lessing einen falschen Sinn angedichtet haben; in der Sache selbst mit ihm eins, machen mich nur in dem Grunde der Sache seine Schlüsse und Verbindungen verlegen. Dünkt jemand dieser Unterschied unbeträchtlich, so liegt mir nichts daran; andern wird er beträchtlich scheinen.

[13] Laok., p. 115. f.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Teilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, und den Scepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als sie, in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sei; sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke! Herr Lessing kann also nicht sagen, es sei Homer mit seiner Geschichte des Bogens um sein Bild, und bloß um sein Bild zu tun gewesen. Um nichts minder, als hierum; die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache; sie, und nicht die Gestalt des Bogens, gehört zum Gedichte; sie, und keine andre Eigenschaft, soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden. Dieser Energie zufolge, die in einem Gedichte das Hauptwerk ist, erlaubt sich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu spazieren, und die Geschichte des Bogens zu dichten; denn ich sehe keine andre Art, diesen Begriff in aller Stärke darzustellen, als durch Geschichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen; aus der Gestalt müssen wir Größe, aus dieser Stärke erst schließen; durch eine Geschichte lernen wir diese unmittelbar — und wenn es dem energischen Künstler, dem Dichter, bloß um diese Stärke zu tun ist, was soll er sich andre Arbeiten aufbürden? Der Maler male Bild,

Gestalt; er aber wirke Stärke, Energie. Die wirkt auch Homer von Anfange zu Ende der Beschreibung; nur freilich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung lese, die Herr Lessing mit dem Schusse Pandarus' macht; aus ihr ist bloß ein successives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energisches Bild zu hören: wobei wir nicht durch successive Töne malerisch, sondern in jedem Tone energisch getäuscht werden, daß wir zusammenfahren sollen, wenn endlich ein solcher Bogen trifft.

Ein Gleiches gilt vom Scepter Agamemnons; ich betrachte die Geschichte desselben gar nicht „als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen."[14] Sein Scepter ist ein uraltes, königliches, göttliches Scepter! Der Begriff soll wirken; um alle andren Kunstgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beschrieben.[15] Warum? Natürlich, weil ich ohne den Dichter diesen Wagen nicht gesehen, weil ich ihn erst kennen lernen muß, um einen himmlischen Wagen zu kennen. Warum wird er zusammengesetzt? Natürlich, weil wir einen himmlischen Wagen nie so gut kennen lernen, als wenn er erst in seinen Teilen da liegt, und zusammengesetzt wird. Um also die Vortrefflichkeit dieses Götterwagens, um den innern Wert aller seiner Teile, um seinen künstlichen Bau zu schildern, wird er zusammengesetzt; nicht aber, um diese Teile successiv zu sammeln, da man sie koexistent nicht sehen kann. Das Zusammensetzen ist hier kein Kunstgriff, kein quid pro quo, um uns so das Ganze zu geben; den ganzen Anblick zu sammeln, ist kein Zweck des Dichters; im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede; nichts mehr. Bei jedem Teile sollen wir ausrufen: prächtig!

[14] Laok., p. 105. [15] Iliad. E, 722–731.

göttlich! königlich! — ist dies, ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele, das Ganze mit seinen Teilen war nicht mein Bild, das mag ein Kutscher lernen. Der Wagen ist zusammen, die Energie also vollendet, ich rufe nochmals aus: prächitg! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschieren.

Der Schild des Achilles[16] wird unter der Hand Vulkans; warum wird er? Natürlich, weil er werden soll! Achilles hat Waffen nötig, Thetis fleht Vulkan darum an; er verspricht's, steht auf, arbeitet — warum soll er nicht arbeiten? Im ganzen Homerischen Gedichte sind Götter wirksam; ihre Auftritte wechseln mit den Auftritten der Menschen ab; nun ist Nacht, die Handlung steht; Vulkan haben wir solange nicht gesehen, seitdem er als hinkender Mundschenk der Götter erschien; Achilles hat seine Waffen mit Patroklus verloren; nun gehe Thetis zum Vulkan, nun kann Vulkan schmieden: der Schild ist werdend. Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopöe, und ist keine Figur, die aus seinem Poem vorrufe, keine Besonderheit der Homerischen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bei jeder Figur, die Vulkan aufgräbt, bewundere ich den schaffenden Gott, bei jeder Beschreibung der Maße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, der dem Achilles wird, auf welchen der in das Interesse der Handlung verflochtne Leser so sehnlich, als Thetis, wartet.

Kurz, ich kenne keine Successionen in Homer, die als Kunstgriffe, als Kunstgriffe der Not, eines Bildes, einer Schilderung wegen, da sein sollten; sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers liegen; mit

[16] Iliad. Σ, 478 etc.

jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Koexistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieser Vorwurf groß sei, daß kein größeres Hindernis der Kraft eines Dichters gelegt werden könne, als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deswegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zusammensetzen des Wagens der Juno, und in der Geschichte des Bogens und des Scepters, und in dem Werden des Schildes nichts als einen Kunstgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen, der weiß nicht, was Handlung des Gedichts sei, an dem hat Homer seine Energie verfehlt. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, so schildert er's, wenn es auch ein Thersites sein sollte; er weiß von keinen Kunstgriffen, von keiner poetischen List und Gefährde: Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

XIII.

Nun aber ist Homer auch nicht der einzige Dichter; es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Äschylus u. s. w. Sein ἔπος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μέλος, in ein Gesangartiges, und drauf in ein εἶδος, in ein Gemälde; Gattungen, die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger (μελοποιός), und ein lyrischer Maler (εἰδοποιός), Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (ἐποποιός), Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geschah! es ward!" bei ihm kann also alles Handlung sein, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse; wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt; er hat das Schöpfungswort, „es ward!" Anakreon schwebt zwischen Gesang und

Erzählung; seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Liedchen ein ἔρως des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung, „es war!“ oder „ich will!“ oder „du sollst!“ haben — genug, wenn sein μέλος von Lust und Freude schallt: eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein großes lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherlei Licht ein energisches Ganzes werden, wo kein Teil für sich, wo jeder auf das Ganze geordnet erscheinen soll, ein εἶδος, ein poetisches Gemälde, bei dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. „Ich singe!“

Wo mag nun Vergleichung stattfinden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der eine will nichts, als dichten: er erzählt, er bezaubert; das Ganze der Begebenheit ist sein Werk; er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der andre will nicht sprechen; aus ihm singt die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung ist sein Ganzes. Der dritte spricht selbst, damit man ihn höre: das Ganze seiner Ode ist ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunst. Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen, mir sein Ganzes vollkommen darstellen, mich *in dieser Anschauung* täuschen — was will ich mehr?

Es ist eine längst angenommene, und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedne Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopöe bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will,

noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzt — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sei nun dies Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einzige Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganze Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden.

Keine Pindarische Ode also als eine Epopöe, der das Fortschreitende fehle; kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangle; kein Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht als beschreibende Poesie. Sobald wir nicht um ein Wort „Poesie, Poem" streiten wollen, so hat jede eingeführte Gedichtart ihr eignes Ideal — eine ein höheres, schwereres, größeres, als eine andre; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andre, oder gar auf die ganze Dichtkunst Gesetze bringen.

Wenn also „Homer nichts als fortschreitende Handlungen malt, und für jeden Körper, für jedes einzelne Ding nur einen Zug hätte, sofern es an der Handlung teilnimmt,"[1] so mag damit seinem epischen Ideal eine Genüge geschehen. Vielleicht aber, daß ein Ossian, ein Milton, ein Klopstock schon ein anderes Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen andern Gang wählte? Vielleicht also, daß dies Fortschreitende bloß Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtart überhaupt sei? Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beispiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führt: „Homer schildert nichts als fortschreitende Handlungen," sogleich den Hauptsatz drauf schlagen: „die Poesie schildert nichts, als fortschreitende Handlungen;

[1] Laok., p. 102.

folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Wenn ich's bei Homer bemerke, daß „er alle einzelnen Dinge nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge male,"[2] so darf nicht gleich der Stempel drauf: „folglich schildert auch die Poesie nur Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen," und was daraus mehr folgen soll, an Regeln von der Einheit der malerischen Beiwörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände, u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer Töne, woraus sie Herr Lessing hergeleitet, ist bewiesen. Daß sie auch, und wenn sie alle in Homers Praxis so stattfänden, wie Herr Lessing glaubt, doch auch nicht aus dem Successiven der Poesie überhaupt, sondern aus seinem nähern epischen Zwecke fließen, ist auch gezeigt. Warum soll nun dieser epische Ton Homers der ganzen Dichtkunst Ton, und Grundsatz und Gesetz so gar ohne Einschließung geben, als er sich bei Herrn Lessing meldet?

Ich zittre vor dem Blutbade, das die Sätze: „Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie; Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; jede Sache nur mit einem Zuge u. s. w."[3] unter alten und neuen

[2] Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränkt sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Gerät, Bogen, u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisieren sollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge, so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend: es sind die gewöhnlichen Beinamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

[3] Laok., p. 101, f.

Poeten anrichten müssen. Herr Lessing hätte nicht bekennen dürfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man sieht es einem jeden beinahe an, und kaum — kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück; von Ossian zu Milton, und von Klopstock zu Virgil wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Herr Lessing hat sich gegen einige derselben erklärt, und aus seinen Grundsätzen sich noch gegen mehrere erklären müssen. „Die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände sind ohne den oben erwähnten Kunstgriff Homers, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln" (es ist oben erwähnt, daß Homer von solchem Kunstgriffe nichts weiß, und ein Kunstgriff, was könnte der zu einem so großen Zwecke als Kunstgriff wohl tun?) — „sind jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig, oder gar kein Genie gehört."[4] Von diesen feinsten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleist, Marmontel; mich dünkt aber, daß sie für Herrn Lessing nicht so ins Unbestimmte hin beweisen. Horaz am angeführten Orte[5] schilt nicht die für poetische Stümper, die einen Hain, Altar, Bach, Strom u. s. w. malen, sondern am unrechten Orte malen. Pope erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht „jedes ausführliche Gemälde körperlicher Gegenstände," das nur ohne den Homerischen Kunstgriff erschiene, für ein frostiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Herr von Kleist, dünkt mich, wollte in seinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan ist sofern schon drin, daß sein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen

[4] p. 111. [5] De arte poetica, v. 14.

Raume der verjüngten Schöpfung bloß aufs Geratewohl, bald hier, bald da, gerissen, sondern, nach der Angabe einer kritischen Schrift, ein Spaziergang ist, der die Gegenstände in der natürlichen Ordnung schildert, in der sie sich seinen Augen dargeboten) er wollte, sage ich, eine Fabel hineinlegen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung körperlicher Gegenstände, als ein frostiges Spielwerk, hinauswerfen. Und Marmontel endlich will zwar aus der Idylle mehr Moral, und weniger physische Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dies, eben dadurch auch „eine fortschreitende Folge von Handlungen werde, wo Körper nur mit einem Zuge geschildert werden sollen," weiß ich nicht, und nach Herrn Lessing ist sie im andern Falle nicht Poesie.

Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles; auch ich hasse nichts so sehr, als tote stillstehende Schilderungssucht, insonderheit, wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tötlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung teilnehmen zu lassen, und dann auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dies und jenes macht, und nicht macht — um deswillen nicht.

Wenn ich eins von Homer lerne, so ist's, daß Poesie energisch wirke; nie in der Absicht, um bei dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successiv) zu liefern, sondern, daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden werden müsse. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtnis, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf

meine Phantasie wirke; von hieraus also, sonst nirgendsher berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerei, und beklage, daß Herr Lessing diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, „Wirkung auf unsre Seele, Energie," nicht zum Augenmerke genommen.

XIV.

Malerei wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper, sondern auch im Raume, durch Eigenschaften desselben, die sie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht bloß also, daß kein Gegenstand der Malerei ohne Sichtbarkeit und Gestalt stattfinde; sondern Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper, durch die sie wirkt. Poesie aber, wenn sie nicht durch den Raum wirkt, d. i. koexistent, durch Farben und Figuren, so folgt noch nicht, daß sie nicht *aus dem Raume* wirken, d. i. Körper von seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dies nicht; denn sie wirkt durch den Geist, und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Malerei wirkt durch Farben und Figuren fürs Auge; Poesie durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag, so kann auch die Poesie, sofern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerin für die Phantasie genannt werden; und jedes Ganze *eines* Gedichts ist das Ganze *eines* Kunstwerks.

Nur da die Malerei ein *Werk* hervorbringt, das während der Arbeit noch nichts, nach der Vollendung alles ist, und zwar in dem Ganzen des Anblicks alles, so ist die Poesie energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles emp-

finden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Rekapitulation der Successionen empfinden wollen. Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden, so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren.

Malerei will das Auge täuschen, Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführt. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemälden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit, oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft miteinander vergleichen kann, vergleiche.

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinniger Engländer[1] vorgezeichnet, der im Geschmacke des Shaftesbury ein Gespräch über die Kunst, und ein andres über die Tonkunst, Malerei und Dichtkunst gegeben. Schade nur, daß er im letzten, statt bloß den Unterschied zwischen diesen drei Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille gerät, den Vorzug zu bestimmen, den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen so schülerhaften Wettstreit hinaus, als vor einigen Jahren die Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst,

[1] J. Harris' Gespräche über die Kunst; über die Musik, Malerei und Poesie; über die Glückseligkeit.

unter der Aufsicht eines Magisters der Weltweisheit, förmlich und feierlich haben eingehen müssen.[1]

Lasset uns sehen, was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Einteilung zwischen Künsten, die ein *Werk* liefern, und Künsten, die durch *Energie* wirken. Jene sind, deren Wirkung koexistierende Teile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemälde; diese, die successiv wirken, z. E. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessingschen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunst *Energie* ist, so kann die Vollkommenheit solcher Kunst nur *während der Dauer* wahrgenommen werden; ist sie ein *Werk*, so ist die Vollkommenheit nicht während der Energie, sondern erst nachher, sichtbar.

Malerei, *Musik* und *Dichtkunst* sind alle *mimisch*, *nachahmend*; verschieden aber durch die *Mittel* der Nachahmung; die *Malerei* mimisiert durch *Figur* und *Farbe*; die Tonkunst durch *Bewegung* und *Töne* — Malerei und Tonkunst durch *natürliche*; die *Poesie* durch ein *künstliches* und *willkürliches* Mittel. Diesen Unterschied hat der Verfasser der Philosophischen Schriften aufs Gründlichste auseinandergesetzt.

Jede Kunst hat ihre *Gegenstände*. Die *Malerei* Dinge und Begebenheiten, die sich durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper, Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern; Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruht; Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets gleichförmig

[1] Wettstreit der Malerei, Musik, Poesie und Schauspielkunst: Reden — gehalten unter der Aufsicht Wolfgang Ludwig Gräfenhahns, der Weltweisheit Magisters. Baireuth 1746.

sind; Handlungen, die in einen Zeitpunkt zusammenlaufen; vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen — Man sieht, daß, von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sei, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Maler, geschrieben.

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können; diese sind allerlei Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objekte beider vorigen Künste. Zuerst, sofern sie durch natürliche Mittel nachgeahmt werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poesie der Malerei nachbleiben müsse; denn alles lief dahinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sei. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne. Kurz, die Vergleichung ist übel geraten. Durch bedeutende Worte, als durch willkürliche verabredete Zeichen, und dies sollte eigentlich der Punkt der Lessingschen Vergleichung sein.

In den eigentlichen Gegenständen der Malerei (d. i. die durch Farben, Figuren, und Stellungen charakterisiert sind; deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt, wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge, wo alle mannigfaltigen Nebenumstände in einen unteilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen) in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Maler nach; denn erstlich jener ahmt durch willkürliche Zeichen, dieser durch die Natur nach; dieser zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur teilweise, zergliedernd, und also langweilig oder dunkel.

Es gibt auch Gegenstände, die der Dichtkunst eigen sind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die kein für die

Malerei prägnanter Augenblick in eins bringt: Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Malerei völlig nach, leidet keine Vergleichung.

Harris geht nachher in die Grenzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünsche ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie; eine wieder unberührte Saite, die ich auch nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser bloß auf einen Schriftsteller aufmerksam machen, der mit Lessing einerlei Gegenstand bearbeitet, in manchem weitergekommen, und scharfsinnig genug war, seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er statt des leeren Rangstreites auf nichts als auf Unterschied, hiernach auf Grenzen, dann auf Gesetze hätte sehen wollen.

XV.

Ich will nicht sagen, daß Herr Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buches nach, gegen Caylus, und gegen Caylus' Affen an Unterscheidung Recht behalte; nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter, z. E., der uns Schönheit malen wollte, es sei nun ein Konstantinus Manasses, oder Ariost, ging nicht darauf aus, um hintennach zu fragen: wie sah Helena, wie sah Alcina aus?[1] uns mit seiner Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinterlassen, u. s. w. Er führt uns durch die Teile, um jeden

[1] Laok., p. 126.

derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Teile vergessen hätten, so viel anscheinend zu wissen: Helena, Alcina war reizend. Hat Ariost auf Herrn Lessing damit keine Wirkung gemacht, so wird er vielleicht auf diejenigen seiner Landsleute Eindrücke machen, die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus teilweise anzuerkennen gewöhnt sind; oder *wenn* Ariost selbst eine Alcina sähe, würde er vielleicht auf solchem Wege —. Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer malt seine Helena nicht.[2] Warum? weil sie ihn nicht angeht, weil er von Anfange bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sah sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie; wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlten und sagten; nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena schön sei"; Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer alles eher, als dies beständige Fortschreiten der Handlung hat, Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Wort zu seiner Manier macht: „Es ward, es ward, es ward," sondern auch „es war," und „wie war es?"—Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns *durch die Teile* führen. Nicht, daß wir nachher die Teile sammeln, zusammensetzen; nicht, daß nachher die Phantasie streben soll, sich das Ganze *eines* Kunstwerks zu denken; im Schildern selbst, im Durchführen durch seine Teile hat er seinen Zweck erreichen wollen. Ob er ihn erreicht? Davon mag jeder denken was er will; genug, er wollte ihn *während der Energie* erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorstellt, so tut er's nicht, damit diese sich

[2] pp. 125, 132.

bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deswegen unpoetisch würde;[3] sondern ich generalisiere den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch" d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem sie da ist, und dann während jedes Zuges, den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten; aber das Lessingsche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige sich bei dem Dichter bloß durch Wirkung, bloß durch Bewegung,"[4] räumt zu viel auf.

Zu viel selbst in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bei der ganzen Juno, wenn er sie nicht körperlich, wenn er sie nur durch ein Beiwort schildern wollte, ein wirksamerer, ein reizenderer Zug sei, als der, die weißellbogichte Juno (man erlaube mir das ungeheure Wort!), ob dieser eine Zug der sei, durch den sie an der Handlung teilnehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne, u. s. f. So seine schönknieichte Briseis, und seine blauäugichte Pallas, und sein breitschulteriger Ajax und sein geschwindfüßiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? Immer ein schöner Zuruf an die Dichter:[5] „Malt uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht" — (wenn dies nämlich die Energie eures Gedichts will!), so habt ihr die Schönheit selbst geschildert (nämlich sofern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müßt). Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter, schildert keine körperliche Schönheit; könnt ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wirkung schildern; der Form nach müsse euch kein Zug entwischen; der Gestalt nach schildert sie nicht. So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen

[3] Laok., p. 133. [4] Laok., p. 132, ff. [5] Laok., p. 133.

Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdann auch zugeben, daß manche Teile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung nicht geschildert werden können? Einmal vorausgesetzt, daß Ariost ein Gemälde seiner Alcina liefern sollte und wollte, wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Herr Lessing fragt:[6] was eine Nase sei, an welcher der Neid nichts zu bessern findet, und ich frage: was eine Nase sei, die sich in Reiz, in schöner Bewegung zeige? Ariost mußte also entweder solche Teile auslassen, und da er's nun einmal auf Schilderung angesetzt, so würde die Auslassung einem Italiener so geschienen haben, als jene feine Lobsatire, auf ein schönes aber großnasiges Mädchen, die alle Teile ihres Gesichts zum Himmel erhob, und bei Schilderung der Nase ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte solche Züge, die sich nicht anders, als durch die Form anschauend machen ließen, schon so schildern, und sich desto mehr an andern reizvollen geistigen Zügen erholen. Ich halte diese Vermischung auch zu sehr nach dem Geschmacke der Italiener, als daß sie sich durch die vorstehende Lessingsche Kritik diese und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll sind, würden rauben lassen. Noch minder gilt die Ursache,[7] warum Ariost mit seiner Schilderung unrecht haben soll: „was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen Stirn, Nase, Hand u. s. w. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts." Eben als wenn der Dichter die Figuren, die er schildert, auch im Kupfer müßte vorstechen lassen! Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wem kostet es An-

[6] p. 130. [7] p. 130.

strengung, sich eine Stirn in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal, da sie der Dichter nennt? Ich empfinde hierbei nicht so wie Herr Lessing mit Verdrusse die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, so etwas einzeln sehen zu wollen; nachher aber jedes zusammenzusetzen, mir alles in einem, und eins in allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieser Teile im ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeister, zu denken — o die Anstrengung fordert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich teilweise, zeigte mir in jedem Teile die Schönheit; da energisierte seine Muse, und warum nicht? da sie kein akademisches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen seinen Teilen sehen sollte, zu liefern unternahm.

Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Teile koexistent sind, so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, weil ihre Mißteile ebenso koexistent sind, und auch koexistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll. Lessing hat Homer durch sein Gewebe von kritischen Regeln selbst verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar.“[8] Mich dünkt, Herr Lessing tue einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte? so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge; in der Schilderung des Dichters ist sie minder

[8] Laok., p. 140.

widrig: sie hört von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf, häßlich zu sein. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successiv geschildert, da ihre Teile und Mißteile doch zusammen existieren, da sie doch in Verbindung gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — weg also mit dem Thersites, nach Lessings Grundsätzen, nicht weil er häßlich, sondern weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen! er nutzt ihn zu[9] — —“ so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? Worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne! Und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese! So kann er doch also, wenn er Energie in sie legt, auch körperliche Gegenstände schildern — was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen; erschlafft liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Herr Lessing den größten Teil seines Buches widerlegt.

XVI.

„Der Dichter nutzt die Häßlichkeit, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen.“[1]

Zuerst bemerke ich, daß, so verschieden an sich diese zwei Gattungen vermischter Empfindungen, Schreckliches und Lächerliches, sein mögen, so bald können sie sich ineinander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird eben, weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte,

[9] Laok., p. 140. [1] Laok., p. 140, f.

schrecklich. Vielleicht werden beide also das Häßliche aus einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen.

Nicht alles Lächerliche darf häßlich sein. Unter der großen Menge unschädlicher Kontraste zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten gibt's zwar auch einen, der — häßlich schön heißt, und sich auf mancherlei Weise äußert, z. E. häßlich sein, und sich schön dünken, häßlich sein und für schön erkannt werden, häßlich sein, und durch Auszierung schön sein wollen u. s. w. Allein, diese eigne Gattung lächerlicher Kontraste macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der schwach Starke, der klein Große, der unwichtig Wichtige in jeder Art sind eben solche lächerlichen Geschöpfe, als der häßlich Schöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich sein. Wenn ein Wesen seiner höhern Natur, seiner größern Übermacht wegen uns Schrecken[2] gebietet, so darf dies Schreckliche weder in dem Gegenstande mit Formen, noch in unsrer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergesellschaftet sein. Ein Ungewitter z. E. oder wenn ich's in ein Bild verwandle, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, schrecklich sein, aber ohne Verzerrung des Gesichts, ohne häßliche Formen. Ein brüllender Löwe z. E. kann selbst, wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein schrecklicher, ein schaudervoller, keineswegs aber deswegen ein häßlicher Anblick sein.

Es folgt also, daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingrediens gebraucht werden dürfe. Es wird daher dem Wesen einer Kunst anheimgestellt werden können, ob sie das, was sie nicht brauchen

[2] Die meisten Homerischen Götter sind schrecklich; aber deswegen auch häßlich?

darf, brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf, hier und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den unschädlichen Kontrasten, die das Lächerliche machen, gibt's namentlich auch den Kontrast des häßlich Schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingrediens sein, um es hervorzubringen. In schrecklichen Gegenständen gehört die Form der Häßlichkeit eigentlich gar nicht mit zu der Idee des Schädlichen, des Furchterregenden selbst; Schauder und Unwille am Häßlichen sind zwei Empfindungen, die in ihrer Natur verschieden sind; folglich kann zum Schrecklichen das Häßliche nie eigentlich als wesentliches Ingrediens wirken, nie es also hervorbringen. In Parallelen läßt sich daher kaum ihr beiderseitiger Gebrauch behandeln.

Wo das Häßliche zum Lächerlichen zutrifft, da treffe es wesentlich zu; es gehöre mit zum Kontrast, es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ist's auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß. So erklärt Herr Lessing mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Äsop in der häßlichen Gestalt Thersites' durch dieselbe im Kontrast seiner schönen Seele lächerlich werden solle. Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen, so könnte es bloß als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningrediens zugemischt werden, damit es die Hauptempfindung ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn er's nicht werden soll.

Wo ein Gegenstand durch das Ingrediens des Häßlichen lächerlich werden soll, da kann er, solange er in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit bleibt und den Kontrast abwiegt, nie zu häßlich sein. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann

allerdings, zu sehr verstärkt, und als Hauptingrediens behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht, das Blut tritt zum Herzen zurück, Blässe bedeckt das Gesicht, Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstverteidigung zusammen, das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen Gang, die Wangen röten sich, das Feuer breitet sich wieder aus, die Furcht ist vorbei, der Schrecken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tötete sich die Empfindung des Schrecklichen. Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders: der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton, Widerwärtigkeit, es bringt meine Saiten der Empfindung widrig aneinander; es krallt in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders, als das Gefühl des Schrecklichen, sie gehören nicht in eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der Dritte[3] erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu tun. Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds[4] aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre, so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse: der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, oder

[3] Laok., p. 143. [4] Laok., p. 143.

ich will noch mehr sagen geschwächt. Aber der Schrecken, welchen die schwarzen fürchterlichen Anschläge Edmunds erregen, ist ganz etwas anders, er wirkt, ungeachtet seines schönen Körpers, ebenso in vollem Maße. Edmund, der Bösewicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Bösewicht, schrecklich.

Wenn ich es also Herrn Lessing zugebe, „daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sei,"[5] so wird Herr Lessing es mir zugeben, daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern bloß wegen ihrer Schädlichkeit sei; daß also der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung des Schrecklichen hervorbringen, daß er sie, eigentlich gesprochen, nie verstärken könne; kurz, daß Schreckliches und Häßliches zwei ganz verschiedene Arten der Gegenstände; Furcht und Abscheu zwei ganz verschiedene Arten der Empfindung seien. Herr Lessing hat vielleicht sagen wollen: „Abscheu gegen die häßliche Seele des andern wird durch Abscheu an seinem häßlichen Körper verstärkt; der Dichter könne sich also der Formen des Häßlichen bedienen, um Abscheu zu verstärken." Alsdann hat er recht; aber auch keine Verschwisterung der Empfindungen angegeben: denn Abscheu bleibt Abscheu; das Häßliche, das Abscheuliche sei in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abscheu genannt; Herr Lessing glaubt,[6] sie Ekel nennen zu können, und geht darin von Herrn Mendelssohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen Geschmack, Geruch und Gefühl, nicht aber in Gegenständen des Gesichts, und kaum des Gehörs finden will.[7] Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, scheint auf der Seite des letztern Philosophen.

[5] Laok., p. 142. [6] Laok., p. 148.
[7] Litt. Br., T. 5, S. 101 [Br. 82].

Kommt aber der Ekel vorzüglich dem Geschmacke, und andern Sinnen nur sofern zu, als sie mit ihm verbunden sind, oder sich an seine Stelle setzen können, so —

Gilt erstlich auf die Frage: Warum ist in den schönen Künsten und Wissenschaften der Ekel nicht schön? die Ursache[8] so allgemein nicht, weil der Ekel bloß den dunkeln Sinnen zukommt; denn dem dunkelsten Sinne unter allen, dem Gefühle, kommt er nicht zu.

Noch minder ist der Widerwille, den Häßlichkeit wirkt, so gänzlich von der Natur des Ekels, als Herr Lessing meint;[9] denn Häßlichkeit äußert sich bloß dem Auge; Ekel eigentlich nur dem Geschmacke.

Am mindesten also kann sich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche verhalten.[10] Lasset uns jede der dreierlei Nachahmungen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

XVII.

Das Häßliche kann in der Dichtkunst gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie gesagt, hat die Dichtkunst alsdann in Veranstaltung der Formen keine andre Einschränkung als Wahrscheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontrasts, nämlich das scheinbar Schöne. Aber das Häßliche ein Ingrediens des Lächerlichen bei dem Maler? Kann der Maler sein Häßliches in Kontrast des seinwollenden Schönen setzen, daß das Lächerliche hervorblickt, so wohl. Da dies aber selten ist, da selbst bei der geistreichsten Hogarthschen Komposition die Malerei immer augenscheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontrast durch häßliche Formen schildert,

[8] Litt. Br., T. 5, eb. das.   [9] Laok., p. 148.
[10] Laok., p. 149.

so bleibt sie gleichsam zu körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geist des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künstler bleibt am Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptsache ist unsichtbar. Jener stimmt meine Seele, und mein Mund lacht willig; dieser kitzelt mich häßlich, und ich soll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poesie und Malerei nichts. Will aber der Dichter Abscheu erregen: eine abscheuliche, bösartige, grimmige Seele an sich schon wird sich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abscheu verstärkt werden, so gebe er ihr ganz einen häßlichen Körper; denn wie anders kann wohl das Wohnhaus sein, das sie sich gebaut, in dem sie so lange gewirkt? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen, will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die besser sein könnte, so mildre er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Maler hat hier Schranken seiner Kunst; denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen! und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts als Abscheu erreichen läßt, wie frei geht der Künstler aus!

Das Ekelhafte endlich — hier bin ich mit Herrn Lessing gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrates unterbrach, ist an sich kein ekelhafter Gegenstand, und die ekelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir demselben auch lassen können. Alle hottentottischen Erzählungen, sobald sie den Ekel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des britischen Überwitzes und bösen Humours. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerlei Empfindung; es sei, aus welcher Ursache es sei — ich mag die fließende Nase nicht sehen; ich mag nichts sehen, was wirklich Ekel erweckt.

Ekel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts als ein ekelhaftes Schreckliche ist, so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Ekel darein mischt, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freilich nichts für Ekel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte; nichts für Ekel erregend, was, ohne dem Geschmacke und Geruche zuzugehören, bloß widrig genannt werden könnte: nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für ekelhaft, was kaum in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel.

Doch ich vergesse aus meinem Kritischen Wäldchen beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirrt! Wie verschiedne Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sei! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschafft; Homer, und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist, als das Lessingsche, so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen mehr nach der Quelle schmecken.“[1]

Übrigens sei jedes Wort, und jede Wendung verbannt, die wider Herrn Lessing geschrieben schiene. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechselung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoon dahin vermögen, ihn nochmals, ihn so sorgfältig als ich zu

[1] Leff. Vorr. zu Laok. S. 26.

lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine Zweifel aus ihm, zu verbessern, so habe ich der Sache des Laokoon weit mehr gevorteilt, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser so, wie sein Urheber und Besitzer, gähnt. Meine Schrift selbst, wie würdig mir Laokoon geschienen, um darüber zu denken, sei ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben. Lobworte darzubringen habe ich nicht.

Lessings Entwürfe zum Laokoon.

No. 1.

I.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünkt, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.*

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne, und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche[1] Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführt, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nachdem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last gelegt.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelfen,

[1] allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei. (Mendelssohn.)

* Cf. page 24, line 28 ff.

dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind, und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden.[1] Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdient; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II.

Poesie und Malerei,* beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

[1] Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu tun, von der deutlichsten Erkenntnis abgeteilt werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur wovon er zu abstrahieren hat. Es sind also bloß negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können. (Mendelssohn.)
Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie in rationalem et empiricam abteilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzuteilen, wird die Erfahrung, die Rücksicht auf das, was alle Künstler getan haben, unumgänglich nötig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen jetzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechten *Landkarten* hatten, als sie abteilten. (Nicolai.)

* Cf. *101*, 1 ff.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.[1]

III.

Nachahmende[2] Zeichen *neben einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der *Malerei*.*

Nachahmende Zeichen *auf einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.[3] Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*.[4] Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*.

[1] Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmt aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik, und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen nebeneinander existierende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu tun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres. (Mendelssohn.)

[2] Natürliche. (Mendelssohn.)

[3] Nein! sie drücken auch nebeneinander existierende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind. (Mendelssohn.)

[4] Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es gibt Handlungen, die aus nebeneinander existierenden Teilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung besteht bloß aus Teilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch die Bewegung und die Malerei Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die

* Cf. *101*, 13 ff.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit.* Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.[1]

IV.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen,

Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkürlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Herde stehen, und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegenhalten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. (Mendelssohn.)

[1] Die Poesie kann gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir (1) die Teile einzeln, (2) ihre Verbindung, (3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelnen Teile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden, so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Teile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.† (Mendelssohn.)

* Cf. *101*, 20. † Cf. *108*, 1 ff.

und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.*

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.[1]

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.† In dieser besteht die große Manier des Homer; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der Thomsonschen Dichter,‡ die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für ein Ding nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.§

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften:

[1] Der Dichter sucht allezeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilt. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist, so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen. (Mendelssohn.)

* Cf. *102*, 4 ff. † Cf. *102*, 12. ‡ *Supra*, p. xlv. § Cf. *103*, 7 ff.

so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unseren Augen Stück für Stück zusammensetzen. (Iliad. *E*, 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück für Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. *B*, 41–46). Sein Scepter ist χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον; aber wir wollen von diesem wichtigen Scepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was tut also Homer? Malt er uns; außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist es unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt es in den Händen des Jupiter; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus (Iliad. *B*, 101). Und so kenne ich endlich das Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.*

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über den home-

*Cf. *103*, 16ff.

rischen Schild des Achilles.* Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berührt, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückte sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter † haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

Körperliche Schönheit ‡ entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich.[1] Er fühlt es, daß diese Elemente

[1] Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen, so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Scepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei. Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein [wie hat er die Häßlichkeit des Thersites

*Cf. *117*, 27 ff. †Cf. *120*, 27. ‡Cf *124*, 21 ff.

nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewährt, und es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homer stimmt hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön, Achilles war noch schöner, Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben![1]

Bleibt aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal, durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz.* Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur

malen können, ohne nebeneinander seiende Teile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen. Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?] (Mendelssohn.)

[1] [Aus ganz andern Gründen könnte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen ausführliche Schilderungen hier nicht machen mußte, ob sie gleich auch bei ihm und andern Dichtern zu finden sind. Das Gedicht war auf die Schönheit der Helena gebaut, deswegen sollte man den Grund nicht sehen.] Ich bin hier mit vielem Einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrücken kann, so schreibe ich nur was Seichtes nieder. (Nicolai.)

*Cf. *133*, 23 ff.

Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln.[1] Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer;* und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre *Wirkung*. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Tränen kostet.†

VI.

Ein einziger, unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören.‡ Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Ver-

[1] Ihre Dichter lassen die Venus, soviel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das *Lächeln lieben*, das heißt, freundlich sein, und dieses tun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus malten, wie sie aus dem Meer kommt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben: eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber, eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkost, oder die Bildsäule des Pygmalion belebt, so lächelt sie wirklich. (Mendelssohn.)

*Cf. *38*, 3. †Cf. *133*, 3–14. ‡Cf. *140*, 7 ff.

gnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll,* so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben.[1]

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die aufeinander folgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung ebensowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhört: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wenn er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeigt.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des *Aristoteles*.†

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich,‡ folglich *erhaben*.[2]

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren, fehlen dem Maler. *Thersites* ist auf der Leinwand *nur* häßlich; bei dem *Homer* ist er lächerlich. *Caylus* hat folglich recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde

[1] Abermals nicht allgemein. Sie kann durch den Kontrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, Silenen, Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweist nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen.§ (Mendelssohn.)

[2] Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alekto, ja diese verdient den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Milton. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien. (Mendelssohn.)

*Cf. 33, 13. †Cf. 142, 8. ‡Cf. 142, 27. §Cf. 140, 28.

heraus zu lassen. Klotz aber hat unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.[1]

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rührt, als daß es erhaben sein könnte.

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu schildern.* Gleichwohl finden sich Maler, die widrige häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen.† Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.‡

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand bleiben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

[1] Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogarthschen Tanzes. Alle häßlichen Figuren in demselben sind lächerlich. Dr. Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastieren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kann ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen, und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst tut er keine so schlimme Wirkung.§ (Mendelssohn.)

* Cf. *125*, 24 ff. † Cf. *32*, 7, *146*, 1. ‡ Cf. *32*, 2. § Cf. *146*, 11.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen; und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfes zu gefallen. Er glaubte, es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleich viel, wenn der Zuschauer nur illudiert wird.*

VIII.

Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum das Gebiet des Malers.†

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano den Raub der sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern, heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des anderen innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu

*Cf. 56, 9. †Cf. 113, 15 ff.

tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile, oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Participia, so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, dessen öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen malerischen Dichter nennt, und in welchem Verstande Thomson mehr Maler ist, als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freiheit deren sich die größten Meister bedient haben.[1] Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt.[2]

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die

[1] Die Malerei und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bei dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Übertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Not erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistierende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedient, nicht von größerm Umfange sind, als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Teilen ein Ganzes zusammenzusetzen. Die Musik ist hierin der Malerei, wie oben erinnert worden, schnurstracks entgegengesetzt. Allein sie erlaubt nicht den geringsten Eingriff in das Gebiet des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingriff nennen. (Mendelssohn.)

Auch die Harmonie ziehe ich nicht hierher! (Nicolai.)

[2] Sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welcher (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kann erklärt werden. (Nicolai.)

benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellt, daß sie die jetzige Haupthandlung nicht sehen können, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie getan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Räume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte sein Kunstgriff liegt in der Perspektive.[1]

Was ist also die Perspektive des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergeht, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführt, welches ihnen eben

[1] Der Maler kann den Kunstgriff, daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihilfe der Perspektive brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen, die in Perspektive stehen, Bewegungen machen, die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen die auf eben demselben Grunde stehen können immer die Haupthandlung sehen und die anderen nicht — insofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspektive — z. E. auf einem antiken Basrelief. — Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas. (Nicolai.)

das Leben gibt, das so sehr rührt, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.[1]

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit besteht[2]: so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann.* Daher das *idealische Schöne*. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt: so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die *stille Größe*, in Stellung und Ausdruck.† Die rohe unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den *vollkommnen moralischen*

[1] Diese ganze Betrachtung über die Perspektive will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspektive ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative (1) Größe, (2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malt seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben sie seien entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspektive zieht, sie macht aber keineswegs das Wesen der Perspektive aus. Auch in der Dichtkunst gibt es einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem teils mittelbar, teils unmittelbar verbunden, und müssen daher nach Maßgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer wirken. Dieses entspräche also der Perspektive der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Maßgebung der Entfernung, dem Dichter so nützlich sein mag, als dem Maler seine Perspektive, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.)

Ich auch nicht, aber ich neige stark zum Negativen. (Nicolai.)

[2] Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

*Cf. 31, 19ff. †*Supra*, p. cxxxvi.

Charakteren, wo nicht veranlaßt, doch bestärkt. Zwar geht auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern gerade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere je verschiednere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommene moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei.[1] Und das kommt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kommt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zu Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibt, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X.

Die Poesie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.*

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr zieht ein Teil den anderen, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

[1] So wie im „Canut" Ulfo der Held ist. (Mendelssohn.)

* Cf. *102*, 8.

das Leben gibt, das so sehr rührt, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.[1]

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit besteht[2]: so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann.* Daher das *idealische Schöne.* Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt: so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die *Ruhe, die stille Größe,* in Stellung und Ausdruck.† Die rohe unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den *vollkommnen moralischen*

[1] Diese ganze Betrachtung über die Perspektive will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspektive ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drückt die Distanzen aus durch die relative (1) Größe, (2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malt seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben sie seien entfernter. Endlich bedient er sich dieser Entfernungen, um seine stehenden Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspektive zieht, sie macht aber keineswegs das Wesen der Perspektive aus. Auch in der Dichtkunst gibt es einen Inbegriff sinnlicher Vorstellungen, die vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruck machen sollen, diese machen, wenn ich mich so ausdrücken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesem teils mittelbar, teils unmittelbar verbunden, und müssen daher nach Maßgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer wirken. Dieses entspräche also der Perspektive der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Maßgebung der Entfernung, dem Dichter so nützlich sein mag, als dem Maler seine Perspektive, wage ich nicht zu entscheiden. (Mendelssohn.)

Ich auch nicht, aber ich neige stark zum Negativen. (Nicolai.)

[2] Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu. (Mendelssohn.)

*Cf. 51, 19ff. †*Supra*, p. cxxxvi.

wendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung.* Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind; und Milton ist seinem geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.[1]

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet, als bei dem Milton, rührt nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern, ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden

[1] Gut! Aber der Dichter ist desto vollkommener, je bestimmter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassenen Züge hinzuzudenken, und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen.† Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichteten Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheint unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblick frappiert ungemein, und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn sobald wir uns erholen, und mit unserer Einbildungskraft geschäftigt zu sein anfangen, so fühlen wir das Unvermögen sie auszubilden nur gar zu deutlich, und sie fangen an, unangenehm zu werden. Milton wird das erste Mal mehr frappieren, Homer aber desto öfter gelesen werden. (Mendelssohn.)

* Cf. *98*, 4, 22. † Cf. *114*, 3.

für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzugs der Dichter selbst.*

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Teile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtume und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.[1]

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben.† Demungeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Teiles den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Denn diese Fakta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Fakta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als Fakta malen.‡

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

[1] Der Satz läßt sich freilich nicht umkehren. Eine jede Erzählung, die dem Maler reichen Stoff darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber soviel ist richtig. Jede Begebenheit, die fruchtbaren Stoff für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglückliches Sujet sein, wird dem Dichter weit bequemer sein, als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kann. (Mendelssohn.)

*Cf. *97*, 11 ff. †Cf. *98*, 9 ff. ‡Cf. *84*, 12 ff.

Wenn es so ist, desto besser. Aber es ist nur zufälligerweise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommener.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde.* Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt: Ein goldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedient und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinwand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken, so beratschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber tun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen, so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich ratschlagen und trinken sollen. Picart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeigt die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe kniet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber gerade so viel hätte Picart tun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren.

Doch alles dieses beiseite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken, und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es

* Cf. 95, 25.

gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es ebenso gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ, 105—126), wo Pandarus,* auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Verteilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.[1]

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des

[1] Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht, kann nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerei kann hierin keinen Vorzug vor der neueren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende erraten läßt, so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar. (Mendelssohn.)

* Cf. 99, 16 ff.

dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e, was drüber ist, ist vom Übel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst, gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparst, desto mehr wirst du sein Mann sein.[1]

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homer gewählt. Was Homer selbst malt ist fast immer übergangen; und er wählt bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische

[1] Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Kunst in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerei aber kann mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kann getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die einzeln genommen, schön und bedeutend ist, so kann sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblick in der ganzen Folge einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist, so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Göttermaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblicke, die auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen, der das Mannigfaltige des Zechens und Beratschlagens verbindet; denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt, getanzt werden. (Mendelssohn.)

Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leersten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt tut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgespart hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und davon führen.* So Venus den Paris, Iliad. Γ, 381; so Vulkan den Idäus, Iliad. E, 23; so Apollo den Hektor, Y, 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren, und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht, ist wider die Meinung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen.[1] Kurz, diese Wolke ist

[1] Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kann die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen sein. Der Dichter verwandelt das metaphysische Unsichtbarmachen in eine physische Handlung. Ja, es scheint, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst

* Cf. *91*, 26 ff.

hier nichts besser als die beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Berechnungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen (Iliad. Y, 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe.

Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles (Tabl. V. Iliad. 1) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß?—

hingegen konnten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein bloß symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, tut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich außer der Scene, und man kann ihm gar wohl zeigen, was die spielenden Personen nicht sehen sollen; sowie etwa die Personen auf der Bühne allein sein können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden. (Mendelssohn.)

Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer französischer Künstler in der einzelnen Bildsäule des Achilles, den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßigt, ohne Beihilfe der Figur dieser Göttin, ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homer eine zusammenhangende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet: sichtbare und unsichtbare.* Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst mit einander handgemein werden (Iliad. Φ, v. 385 u. f.) so geht bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedne notwendige Teile der Maßstab, für die darauf handelnden Personen werden; ein

* Cf. 89, 5 ff.

Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höheren Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

3. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars.* Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit (Iliad. E. 303), und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen gibt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieser Zeit, waren es, die diesen Stein zu einem Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steins proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer ist, als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, demungeachtet dergleichen Gemälde für homerische Gemälde gelten zu lassen.

* Cf. 90, 12 ff.

XIII.

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unsern Malern zu tun anrät.*

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalt hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35, sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ζ, 102.) videtur, id ipsum describentis. — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium, oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homer (Iliad. Γ, 156.) darunter zu setzen.† (Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nikomachus (Aelian. lib. 14. 47.) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikomachus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte.

* Cf. *138*, 12 ff. † Cf. *135*, 17.

Wenn du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nikomachus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr tun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst, wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibt die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzückt.

Und wie die alten Künstler den Homer studiert, läßt sich unter andern aus dem Exempel des Phidias lernen.* Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem andern, harmonieren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen (Iliad. A, 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7):

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

bei Bildung seines olympischen Jupiter begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben propemodum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop présente à

* Cf. 139, 5 ff.

l'esprit; c'est un moyen de croître son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unsrer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen (Erster Gesang, 141), wo er Gott sagen läßt:*

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

sind unstreitig ebenso erhaben, als jene Zeilen des **Homer**, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in Homers Gemälde[1]; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbrauen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

[1] Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber (ohne den Eindruck zu schwächen) nicht alle einzelnen Züge beschreiben konnte, so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kann, durch diese schöpferischen Züge begeistert, sich das nämliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Klopstock hat bei seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Teile des Bildes, die er nicht beschreibt, sind so vague, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen Miltonischen und

* Cf. *supra*, p. xcvii.

Klopstockischen Malereien. Was sie nicht schildern, muß fast allezeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimmt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen, daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden, so läßt es sich auch malen.

Die Figur des Klopstock bezieht sich auf die Stelle im 5. Buch Mose: Ich hebe meine Hand in den Himmel und sage, ich lebe ewiglich oder' so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwert wetze &c. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eides. Klopstocks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen. Er scheint die Idee etwas gigantesk zu machen. Ich breite mein Haupt durch die Himmel. Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Wert. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kann, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? Gut! ich zergliedere nichts, und sage, die Stelle ist erhaben. Vergleichen Sie mir nur nicht diese wilde und unbestimmte Idee, mit der wohlgedachten, und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homer. Sie sagen, jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kann sein. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt, und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel; ein Arm, der durch die Unendlichkeit geht. Sinnlicher konnte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts, als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt, Ein Wurm, ein Gott u. s. w., oder wie Pope den Stier beschreibt, der hier mit Staub und Schweiß bedeckt, mühsam Furchen zieht, und dort mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knieen läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch sein.

Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homer kann getanzt werden. Die Miene, die der majestätische Saltator annimmt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen gibt, muß malerisch sein, und kann durch das Ideal erhöht, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Klopstock muß vom Deklamator notwendig gelesen werden, wie eine Sentenz, das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen, als malen.

Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen: (1) sie ist unregelmäßig im ganzen, und (2) kühn aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller großen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht geraten kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen, und auf die Dichtkunst anwenden;* denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht

*Cf. *114*, 3 ff.

die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten, und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folgt hieraus, daß Völker und Zeiten, bei und in welchen die Malerei und Bildhauerkunst nicht in Aufnahme ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konnten, vermöge ihrer Religion, weder Malerei noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Verteilung des Lichts und Schattens, u. s. w., aber die Griechen —.

Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt, und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremd sind.* Er wird den Pfeil trunken von Blute sein lassen, er wird das Schwert Gottes anreden, kehre in die Scheide zurück! raste allda! Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekanntschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerei, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimmt sein muß. Mich dünkt, die neuern Dichter haben das Kühne und Unbestimmte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nämliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mitteilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kann, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen, nur einige Züge zu berühren, und alles übrige wie in einem Äther zerfließen, und unkenntbar werden zu lassen. — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

Einem jeden redlichen Dinge kommt eine dreifache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zweite in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allezeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjektive Ideal aus.

Das objektive Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht und eben deswegen in allen ihren Teilen

*Cf. *supra*, p. xcvii.

nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit, oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

Des Künstlers Absicht geht bloß auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolierten Teils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so darstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kann jedes von ihren Teilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isoliert wären. Eine einzige Linie erreichte das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; in zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr, oder weniger gewunden sein. Das Ideal kommt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transscendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal.

II.

Es kommt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurückkommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen. (1) Umrisse der Figuren und Körper, oder überhaupt körperliche Formen. (2) Gedanken. (3) Bewegung. (4) Farbe. (5) Schall. (6) Energie unserer inneren Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u. s. w.). (7) sinnliches Gefühl. (8) Geruch. (9) Geschmack.

Die Schönheit kommt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschieht, so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zuzuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angibt, Schönheit zukommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas Ungewöhnliches. Von der Energie unserer inneren Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können angenehm und widrig [7 sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig], aber nicht schön und häßlich sein. Mit dem Reize ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit. Es gibt auch einen sinnlichen Reiz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kommt sogar dem Geschmack zu.

III.

Die Schönheit, in soweit sie transscendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Form, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkom-

men. Diese sind Mannigfaltigkeit, Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u. s. w. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und Wissenschaften anwenden, und können aus einer in die andere übertragen werden.

Hingegen sind sie unterschieden (1) vermittelst der bezeichneten Sachen, (2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichneten Sachen sind entweder Formen, die leicht ins Gedächtnis zurückkommen, als Gedanke, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall; sie sind entweder zugleichseiend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich, oder willkürlich, zugleichseiend, oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen)* oder nicht täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Gebärden, oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder bloß sinnliche Vorstellungen; endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

Die Dichtkunst bedient sich aufeinanderfolgender Zeichen, da sie aber willkürlich und mit Gedanken verbunden sind, so kommen ihre Formen leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle guten Eigenschaften des Schönen. Sie kann körperliche Formen und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt Handlungen, Mienen, Gebärden und alle Arten von Empfindungen aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

Die Malerei hat körperliche Formen und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseiend, natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Mienen und Gebärden, und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

Die Baukunst hat nur körperliche Formen zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseiend, nicht täuschend, drücken nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutlichen Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst, durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empfindung unterstützen; drücken weder Handlungen, noch Mienen und Gebärden, sondern bloß Empfindungen, und zwar sowohl sinnliche Begriffe, als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Mienen, Gebärden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind, so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück, als Malerei und Dichtkunst, steht auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach, und bedient sich ihrer Hilfe.

Die Farbenkunst kommt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche

* Cf. 23, 4.

Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen, so unterstützen sie die Illusion der Malerei.

Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hilfe der Farben täuschen, und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden. (Mendelssohn.)

No. 2.

Erster Abschnitt.

Winckelmanns Text,* p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet.† —

1. Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II, p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien ‡ war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur, und kein Zeichen einer weiblichen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden, Venus und selbst Mars schreien.
   Ein Gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet. §
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuts der nordischen Völker; ‖ Exempel aus dem Borrichius.

Rettung des Virgil.¶

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr.

* *Supra*, p. cxxxiii. † Cf. 27, 11 ff. ‡ Cf. 28, 13 ff. § Cf. 29, 29. ‖ Cf. 29, 4. ¶ Cf. 27, 31.

Und nun entsteht die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beide und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedne Wege bereiten.

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des Sichtbar-Schönen und Erhabenen. — Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.*
2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
   Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus.†

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

Zweiter Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.‡

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

* Cf. 34, 18. † Cf. 38, 18. ‡ Cf. 50, 10 ff.

1. Plinius setzt sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2. Sie stellen den Laokoon vor anders als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigne Erfindung des Virgil zu sein scheint.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die W. in s. G. d. Kunst vermutlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

Dritter Abschnitt.

I. Herr Winck. selbst hat es in s. G. d. Kunst eingesehen,* daß der Bildhauer in dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter; p. 167, besonders 169.
Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet, p. 170.
Meine Verbesserung des Plinius.

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon.
Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.
Vermutung aus dem ἐποίησε.

* *Supra*, p. cxliii.

Vierter und Fünfter Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler:

4. in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.*
5. in Ansehung des Ekels.† Exempel des Philoktet, nebst der Scene der Hungrigen beim Beaumont.

Tadel der Harpyien des Virgil.

Sechster Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170 sagt: sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellt haben.

Auslegung: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung:

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.‡

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei; und daß Milton nach ihm der größte.§

*Cf. *140*, 13 ff. †Cf. *147*, 1 ff. ‡Cf. *140*, 18 ff. §Cf. *97*, 19 ff.

1. Plinius setzt sie
Klasse.
2. Sie stellen d
schen Dicht
als Quint
3. Sie folg
des V

Ich abst
mutung,
Ich wil
den T
zu k

Abschnitt.

I.

der Winckelmannischen Anmerkung. em Gesetze der Schönheit. Beweis, daß chste Gesetz der alten Kunst gewesen.*

II.

rüche; aus der Verwandlung des Transitorischen, ändige. Der äußerste Augenblick ist der unfrucht-

III.

Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter ver- Worin und warum beide von einander abgehen.‡

IV.

der Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmt.§

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein.‖ Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden, 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

* Cf. 26, 17 ff. † Cf. 36, 9 ff. ‡ Cf. 50, 9 ff. § Cf. 52, 3 ff. ‖ Cf. 65, 8 ff.

VI.

hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren … er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel … n haben, und noch mehr zu danken haben können. Gemälde des Homer. Einwurf wider die zusammen- … gende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des … ichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will.† Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann.‡ Jener malt fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider den homerischen Schild, aus diesem Gesichtspunkte.§ Der Dichter malt das aus, was der Künstler intendiert hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

*Cf. 83, 1 ff. †Cf. 94, 5 ff. ‡Cf. 97, 11 ff. §Cf. 117, 27 ff.

No. 3.

Erster Abschnitt.

I.

Laokoon: Widerlegung der Winckelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.*

II.

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.†

III.

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum beide von einander abgehen.‡

IV.

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmt.§

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein.‖ Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden, 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

* Cf. *26*, 17 ff. † Cf. *36*, 9 ff. ‡ Cf. *50*, 9 ff. § Cf. *52*, 3 ff. ‖ Cf. *65*, 8 ff.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen.* Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homer. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will.† Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann.‡ Jener malt fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider den homerischen Schild, aus diesem Gesichtspunkte.§ Der Dichter malt das aus, was der Künstler intendiert hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

*Cf. 83, 1 ff. †Cf. 94, 5 ff. ‡Cf. 97, 11 ff. §Cf. 117, 27 ff.

Zweiter Abschnitt.

I.

Winckelmanns Geschichte der Kunst ist indes erschienen.* Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urteilt bloß aus der Kunst. Plinius scheint da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winckelmann nicht ganz zu schanden machen wollen; und warum.

II.

Beweis aus dem ἐποίει und ἐποίησε, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winckelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Übrigens hat sich Winckelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.†

IV.

Sein Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit der Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Kommentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.‡

* *Supra*, p. cxlv, note. † *Supra*, p. cxliv. ‡ Cf. *101*, 1 ff.

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wenn sie es tut, so tut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wenn sie verschiedne Zeiten auf einem Raume vorstellt.*

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste.† Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu nutze gemacht.‡ Des Zeuxis Helena.§

VII.

Von der Häßlichkeit.‖ Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönste unter den Griechen. Daher ist Clarkes Anmerkung falsch, in den Briefen der Litteratur.

N.B. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

VIII.

Schönheit der malerische Wert der Körper.¶ Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Aus-

* Cf. *111*, 10 ff. † Cf. *125*, 6. ‡ Cf. *138*, 12. § Cf. *135*, 17.
‖ Cf. *140*, 7 ff. ¶ Cf. *55*, 27.

druck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen besteht 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern.* Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneint.† Daher der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Scenenmalerei entstanden.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen.‡ Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

*Cf. *108*, 26 ff. †*Supra*, p. lviii. ‡Cf. *131*, 10 ff.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen.* Schwierigkeit in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses' Vermutung;† aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der heilige Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wenn die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehen sein.

XIV.

Homer hat nur wenig Miltonsche Bilder.‡ Sie frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge

*Cf. *103*, 7. †Cf. *310*, 38. ‡Cf. *98*, 4.

gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.*

II.

Sie hören auf, natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge aufeinander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der

*Cf. *91*, 21.

Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführt, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.*

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorien, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neuerer so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Notwendigkeit, alle schönen Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

* Cf. 34, 1.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten.* Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektive, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X.

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer jetzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rat, die Taten Alexanders zu malen.†

Anhang.

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winckelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax 2c.

II.

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

*Cf. 36, 9. †Cf. 88, 22.

IV.

Von der Kunst in Erz zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermutung über das Netze, p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei, und von den asiatischen Künstlern.

COMMENTARY

Über Laokoon.

3. 8. The group had been carried to Paris by Napoleon in 1796, and remained there until 1815. Goethe seems not to have heard that it was set up in the Louvre in 1797. — 14. Cf. Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen, das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend. — Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall. Was ist das Besondere? Millionen Fälle (W. A., II. Abt., XI. p. 127). — 17. **Die menschliche Natur.** Man's curiosity and knowledge begin with his own nature; knowledge of the outer world comes through the senses and is conditioned by their capacity. Men interpret the things of the outer world in human terms because they have no others. A work of art, therefore, even though it may contain no human figure, represents human nature; *i.e.*, a human conception of external nature. — 18. **die bildenden Künste**; *formative arts*, plastic and graphic, in contradistinction to redende Künste or Redekünste, *rhetorical arts*, eloquence and poetry. The human body is the special subject of the formative arts, but more particularly of sculpture. Painting represents scenes as well as people, animals, fruits, flowers and the like. Since very little is known of Greek painting, and the perfection of Greek statues is so convincing, artists and writers on art from the days of the Renaissance down to the time of Goethe were more or less under the spell of this perfection, and more or less inclined to assume that there was no other comparable to it. Winckelmann above all fostered this view. Cf. *supra*, p. cxxxvii; *312*, 27. Whether sculpture is a "higher" art than painting is an idle question; but that the followers of Winckelmann would have done well to avoid considering painting in the partial light of Winckelmann's ideal of *plastic* beauty, is certain. Goethe is now treating a statue. But the words bildende Künste properly include painting; the sentence, with this idea included, is too sweeping; and it betrays the influence of Winckelmann. — 20. **Stufen**; cf. *Einfache Nachahmung, Manier, Stil*, *supra*, p. clxii. — 21. **begreift**, sc. in sich. — 26. **Maße**, *proportions*.

4. 1. **Abweichen**, *variation*, which leads to individual peculiarities. — 4 ff. Different works of art can be compared or contrasted with respect to significant features, and the different figures in a group may show significant variations in the expression of character. — 12 ff. **Tiefer Sinn** is the capacity for studious penetration; **hoher Sinn**, the capacity for generalization and idealization. — 15. **übersehen** = überblicken; cf. Übersicht. — 16. **beschränkte Wirklichkeit.** Cf. Die Natur ist schön — bis an eine gewisse Grenze. Die Kunst ist schön durch ein gewisses Maß. Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchstgebildeten menschlichen Geistes; jene erscheint uns darum gleichsam gebunden, diese gleichsam frei (W. A. XLVIII, p. 137). — 18. **Maß**, *completeness, self-consistency*; **Grenze**, *restriction within proper limits*; **Realität**, *reality*, essential and intuitively perceptible truth, not "actuality"; **Würde**, *dignity*. Maß and Grenze are complementary terms; but Maß implies Grenze, and below (l. 24) contains the idea of both within itself. It may there and *5*, 5 be rendered by *artistic discretion*. Goethe insisted that in life true happiness can be attained only by moderation in demands and expectations; and as to art, In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister (sonnet *Natur und Kunst*, quoted in *Was wir bringen*, scene 19). — 19. **Anmut**, *winsomeness*, attractiveness to the eye (l. 22), sensuous beauty (*5*, 12), the source of a pleasurable sensation not different in kind from that of which the lower animals are capable; an indispensable attribute of a work of art, but rather a means than an end in itself, — a means to beauty of the supreme type, **geistige Schönheit** (l. 23), *spiritual beauty*, the source of a higher pleasure, an experience appealing to the mind, and suggesting a world of thoughts and feelings that the observer creates in emulation of the artist. A true work of art is thus doubly beautiful: in that which it is, and in that which it suggests; in its power to stimulate both the senses and the imagination. Cf. *291*, 18. Goethe is not a man of definitions; he does not undertake to define beauty. Die Schönheit, he says, kann nie über sich selbst deutlich werden (W. A. XLII, ii, p. 139) — and he explains why not: Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben. Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt. Unmöglichkeit, Rechenschaft zu geben von dem Natur- und Kunstschönen; denn, erstens müßten wir die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann; und zweitens die

Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann. Further: **Man sagt, Studiere, Künstler, die Natur! Es ist aber keine Kleinigkeit, aus dem Gemeinen das Edle, aus der Unform das Schöne zu entwickeln** (W. A. XLVIII, p. 179). So much for the spiritual element in beauty. The simple sensuous meaning in which Goethe employs the word **Anmut** is entirely independent of many discussions of the idea of "grace" (cf. Franz Pomezny, *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Hamburg, 1900, and *supra*, p. lxxxvii), and especially of Schiller's essay, *Über Anmut und Würde* (1793). — 21. **Gegenstellung**, *opposition*, *contrast*; cf. **gegen einander stellen, verbinden, kontrastieren, harmonieren, abstufen und ins Gleiche bringen** (*Anzeige der Propyläen*, W. A. XLVII, p. 38). — 29. **unsere Gruppe**; *i.e.*, the group under discussion, Laocoön.

5. 13. **dem modernen Wahne**; cf. what is said about Schadow, *supra*, p. clxvi. This delusion was "modern" again at the end of the nineteenth century. Arno Holz declared, **Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung** (*Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin, 1891, 1893). — 25. **abstrahiert** = **absieht**, *disregards*. — 31. **künstlich**, *artful*; now ordinarily "artificial."

6. 13. **die . . . ruht**, *reposing in*; *i.e.*, whose form and attitude express the repose of feminine dignity and queenly majesty. — 21. **The Muses**, originally simple rustic divinities of varying number, all devoted to the arts, but without specialization, are represented in innumerable vase-paintings, reliefs, and sculptures. Goethe seems to have had a particular group of statues in mind; and this may well be that in the Vatican, discovered in 1774 under the ruins of a villa south-east of Tivoli. Cf. W. Helbig, *Führer*, I, pp. 169 ff.; O. Bie, *Die Musen in der antiken Kunst*, Berlin, 1887. — 27. **Niobe mit ihren Kindern**, a favorite subject in Greek sculpture. The most famous ancient group is represented by a copy in the Uffizzi Gallery at Florence. The central figure is Niobe sheltering her youngest daughter, who has fled to her for protection. Niobe, like Laocoön, is compelled to see her children punished for her fault. Proud in the motherhood of seven sons and seven daughters, she exalted herself above Leto, who had only two children; and these, Apollo and Artemis, killed with arrows the children of Niobe before her eyes. The head of the Niobe in Florence, and still more so

that of another Niobe in Brocksley Park, England, bears a certain resemblance to the head of Laocoön. All three show moderation in the expression of suffering, the lips being only slightly parted to emit a sigh. Cf. W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, München, 1897, pp. 115 ff.; and Julius Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 14. — 30. **des anmutigen Knaben**, a celebrated bronze statue in the Palazzo dei Conservatori on the Capitoline Hill at Rome. Cf. Helbig, *Führer*, I, p. 427. — 31. **Ringer**, *wrestlers*, a marble group in the Uffizi Gallery. Cf. Amelung, p. 45. — **Faunen und Nymphen**; cf. Hettner's *Verzeichnis der Bildwerke der kgl. Antikensammlung in Dresden*, 1881, Nos. 193, 195.

7. 1–20. It is the climax of artistic execution to produce effects with the fewest accessories; and sculpture tends to dispense with the things that attach a subject to his environment, concentrating its efforts upon the representation of the subject as a self-sufficient entity. Laocoön is nude; the sculptors seem to have freed him from the setting of mythology and tradition in which his story is told, and to have made of his death a "tragic idyll," a scene from typical human life. It was inevitable that Goethe should so conceive the situation, and his conception does not lack plausibility. But it was nevertheless erroneous. Laocoön is not "a mere name." The father of these boys is a Trojan priest: he was distinguished as such by a wreath of bronze fitted into a groove that is still discernible about his head (cf. Sittl, p. 32); furthermore, the action takes place at an altar — not the place where a father would lie down with his two sons to sleep. We are obliged to conclude, therefore, that the sculptors illustrated a myth, and did not represent a tragic idyll. They represented a very particular and very extraordinary event in ancient Greek legend. — 15. **die eine beißt.** Goethe is mistaken; both bite; cf. *8*, 12.

8. 4. **nachts bei der Fackel.** In company with Heinrich Meyer, Goethe had seen the statue thus in Rome. His *Italienische Reise*, *Zweiter römischer Aufenthalt*, *Bericht*, *November*, includes a short paper entitled *Vorteile der Fackelbeleuchtung*. — 7. **der zweite.** Goethe's description of the state of the younger son is at variance with the facts. He may have been misled by the erroneous restoration of the lad's right arm, and by the fact that he thought the head of the serpent under his left hand was incorrectly restored. This head is original, but ambiguous. Since it is more or less concealed under the hand, the sculptors

did not give themselves the trouble of sharply defining it. The boy has been bitten, and is at the point of death. This is evident from his drooping head and the relaxed muscles of his legs; if he were not held up by the serpent, he would fall to the ground. To illustrate his theory that the serpent is merely about to form another coil about the breast of the boy, Goethe brought, in the frontispiece to the *Propyläen*, the head of the serpent farther forward, and by a sharp line indicated its mouth as tightly closed. He emphasized the words **keineswegs aber beißt sie** for a purpose. In the *Anzeige* we read (W. A. XLVII, p. 39): Über den jüngeren Sohn hingegen fiel man gleich anfangs, wahrscheinlich durch Virgils Beschreibung verführt, in den Irrtum, daß auch er gebissen sei. . . . Hievon sieht man nichts in der Gruppe! Und doch ist es in Zeichnungen und Kupferstiche und andere Nachahmungen übergegangen. Man hat nicht bedacht, daß ein Künstler seinen Vorteil wenig verstehen würde, wenn er zwei Figuren von dreien seiner Gruppe auf gleiche Weise verwunden ließe. Nur ein Künstler ganz ohne Gefühl und Nachdenken würde die eine Figur so darstellen, daß der verwundete Teil flieht, und die übrigen Glieder sich gegen ihn zusammenziehen, die andere Figur aber so, daß sich der Körper von der Wunde her ausdehnt. Der leichtsinnigste Manierist würde, um Kontrast zu machen, nicht einerlei spezielle Ursache zu ganz verschiedenen Effekten gebraucht haben. Dieses ist nach unserer Überzeugung die Hauptsache: der Vater wird im Augenblick verwundet, der jüngste Sohn ist aufs äußerste verstrickt und geängstigt, der älteste könnte sich vielleicht noch retten. Das Erste erschreckt uns, das Zweite quält uns mit Furcht, und das Dritte tröstet uns durch Hoffnung. The sculptors did what Goethe says a circumspect artist would not do; he was more refined, or systematic, or schematic, than they. There are, however, three degrees or stages represented in the group as we have it: the younger son has been bitten, the father is being bitten, and the elder son is as yet unbitten. Goethe's criticism of the effect of the wounds does not apply when we consider that the wounds were inflicted at different times. — 23. **des restaurierten Kopfes.** When the statue was found, this head was intact; it was later broken off, and restored. — 27. **Veränderung,** *sc.* des Ortes; cf. Note to *3*, 8.

9. 4. **Überrest der vorhergehenden Situation oder Handlung**; this means of including in a depicted scene more than one moment of time is one of the commonest devices for suggesting motion. Cf. *293*, 14. — 11. **denklich** = denkbar. — 12. **sinnlich**; cf. *5*, 11. — 30. **Wirkung des Gifts,** such as Hirt had postulated; cf. *supra*, p. clxviii.

10. 3. **pathetisch,** *emotional, passionate, animated,* not necessarily "sad"; synonymous with leidenschaftlich. In letters, Goethe commended Hirt's insistence upon das Charakteristische und Pathetische (to Schiller, July 5, 1797), and das Charakteristische und Leidenschaftliche (to Meyer, July 14, 1797). — 4. **Übergang;** cf. *7*, 23; Note to *13*, 24; and *37*, 27. — 17. **Eurydice.** Cf. Ovid, *Metamorphoses*, I, 1: —

> "Nam nupta per herbas
> Dum nova naiadum turba comitata vagatur,
> Occidit, in talum serpentis dente recepto."

> "As the bride,
> New-wedded, with a band of Naiads girt,
> Along the meads was sporting, in the heel
> A serpent bit her, and the bite was Death!"
> *Transl. Henry King.*

According to Virgil's *Georgics* (iv, 454 ff.) Eurydice was not strolling in the meadow, but fleeing from Aristæus. — 22. **das Schwanken der Falten.** A similar suggestion of motion in an instant of rest may be observed in the draping of the robes of the Virgin in Raphael's Sistine Madonna.

11. 6. **stufenweise;** erroneous, as was said above, Note to *8*, 7. — 14. **dem Maße nach . . . klein gehalten,** *disproportionately small.* This is true, and the contrast is heightened by the fact that the sons are given the form of small men rather than of boys. They are fully developed, and do not show the comparative largeness of bone and of head that is characteristic of children and youths. — 17. **nicht verletzt;** mistaken, as above (l. 6); **strebt mächtig;** likewise not quite correct. His resistance is rather a reflex-action than conscious self-defense. He knows that he is guilty, and realizes whence the punishment comes. Cf. *supra*, p. x. — 20. **der älteste Sohn.** The elder son is at present hardly more than a spectator. The serpent whose tail encircles his left ankle is rapidly moving towards his right, and will soon release him; the other serpent has his right arm involved in coils; but it is conceivable that he can also extricate that. If both the serpents continue to move in the direction of their motion up to this time (that is, from the left to the right of the victims), the elder son may be left a witness to the remorseless vengeance of the gods. But it is equally possible that the serpent now biting the father will in the next instant turn his fangs upon the elder son; then all three will perish. — 30. **Luft machen.** As the boy is already near death, this desire is no longer operative.

12. 6. **Schon oben**; *i.e.*, p. 7.—14. **Herkules.** On July 26, 1797, Meyer wrote to Goethe: Es ist ein junger Herkules zu Florenz vorhanden, zwar nicht ruhend sondern wie er die Schlangen mit seinen Händen erwürgt. Der Künstler dieses Werkes kann neben dem Urheber des Laokoon seinen Platz einnehmen. . . . Beim Laokoon ist der Gegenstand tragisch, bei dem jungen Herkules von der spielenden Seite genommen; es bleibt bei jenem kein Zweifel übrig, die Schlangen werden ihn gewiß nebst seinen Söhnen töten, der junge Herkules spielt hingegen nur, und man ist sicher, daß der gewaltige Knabe keinen Schaden nimmt. Wir haben wenig Kunstwerke, die so weit vorausgreifen, wie dieses, man sieht den ganzen künftigen Helden im Werden (quoted by Goethe in a letter to Böttiger, August 16, 1797). Heracles, as the son of Zeus and Alcmene, was an object of hatred to Hera, who dispatched two serpents to kill him in the cradle. This scene was often depicted; but the child is usually represented as awake. Cf. W. H. Roscher, *Lexikon*, p. 222; and A. Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 653. There is a bronze statue of the infant Hercules in the National Museum at Naples, but nothing now in Florence except a clumsy statuette; cf. Amelung, p. 267. I do not know the work to which Meyer refers.

13. 2. **reizen.** To emphasize the naturalness of the action here represented, Goethe repeatedly (*7*, 15; *8*, 15; *11*, 8, 19) declares that reizen and gebissen werden stand in the relation of cause and effect. As Schiller says (*Wilhelm Tell*, 429), Die Schlange sticht nicht ungereizt.—4. **ein Letztes.** The state of the younger son is in fact ein Letztes. Considered by himself, he might be regarded as no more and no less suitable a subject for sculpture than, for example, the dying Gaul in the Capitoline Museum at Rome. Being a subordinate figure in the group, he serves chiefly as a foil to the principal figure; and his present helpless non-resistance throws into effective contrast the vain, but nervously self-assertive resistance of his father.—12. **Teilnehmer,** *sympathetic spectator.*—15. **auf sich ruht**; cf. *6*, 13.—24. **bildende Kunst . . . Poesie.** Goethe here treads upon the ground covered by Lessing's *Laokoon.* Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 74. Stück) defined fear and terror in essentially the same terms as Goethe's here, and insisted that when Aristotle (*Poetics*, vi) declared ἔλεος and φόβος to be the emotions aroused and purified by tragedy, he meant pity and fear, not pity and terror. If terror is the effect of a moment, and fear the apprehension of approaching danger, fear is evidently an appropriate emotion to ac-

company the successive moments of poetry; but Goethe cannot mean to exclude terror from poetic treatment. Wilhelm Meister's experience in playing Hamlet in the scene with the Ghost is an illustration: Seine Übersetzung dieser Stelle kam ihm sehr zu statten. Er hatte sich nahe an das Original gehalten, dessen Wortstellung ihm die Verfassung eines überraschten, erschreckten, von Entsetzen ergriffenen Gemüts einzig auszudrücken schien (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 5. Buch, 11. Kapitel). The formative arts, on the other hand, restricted as they are to a single moment may well find that emotion which is the effect of a moment particularly appropriate. But this proposition is open to discussion, and will be discussed in connection with the rules for sculpture laid down by Lessing. We are here to observe Goethe's attitude. The art of this statue seems to him superlative because the statue represents the highest degree of motion, passion, human interest (cf. *5*, 6, 30; *7*, 2; *8*, 2; *12*, 6, 19, 28; *13*, 30); it stimulates in the observer the most overpowering of human emotions. Other critics might prefer less animation, less "pathos." Goethe, who said Plastik wirkt eigentlich nur auf ihrer höchsten Stufe (W. A. XVIII, p. 193), regarded anything less than the utmost as tame. Wenn wir uns genau beobachten, he said, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor, wie im Laokoon, und der neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren (*Reizmittel in der bildenden Kunst*, 1832, W. A. XLIX, p. 32). The Farnese Bull is discussed below (*14*, 17). Pictures of Canova's Heracles and Lichas, and Theseus and the Centaur may be found in Ziehen, *Anschauungsmaterial*, pp. 31 f. Most of us would think that a work of art might be in a superlative degree bedeutend, without being leidenschaftlich bedeutend (*6*, 24).

14. 16. Meyer contributed articles on Niobe to the second volume of the *Propyläen*; there were none on the Farnese Bull, or Dirce — a colossal work of the second century, B.C., now in the National Museum at Naples. Cf. L. Volkmann, *Grenzen der Künste*, p. 118. — 20. **Wahl der Gegenstände.** Cf. *supra*, p. clxvi, and the letter to Schiller, August 30, 31, 1797. The second article in the *Propyläen* was a systematic treatise by Goethe and Meyer, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst.* — 21. **Milo**, Milon (Μίλων) of Crotona in Southern Italy, was a fa-

mous athlete of the sixth century B.C. The first mention of him is found in Herodotus (III, 137); the manner of his death is related by Strabo (VI, 263), and by the scholiast to Juvenal (X, 10). The usual story is that Milon was devoured by wolves. Goethe probably had in mind a celebrated statue *Milon dévoré par un lion*, made in 1745 by Etienne Maurice Falconet. Cf. Cournault, *Gazette des Beaux Arts*, II (1869), pp. 117–144; and *supra*, p. clx. A century earlier, Pierre Puget also made a Milon; cf. *supra*, p. xxxi. — 26. **ein gewisser Untergang.** Laocoön is no less certain to perish than Milon, and the recognition of this fact does indeed tend to arouse the feeling described by Goethe; so that those who feel strongly the essential horribleness of the situation can see in the statue little more than the marvelous technical skill of the sculptors. Laocoön is not, however, entrapped. Except for the consciousness of his guilt, he is free to defend himself so far as defense is possible against such elusive foes; and this was the aspect of the difference between Milon and Laocoön that Goethe saw. But he saw in Laocoön more resolute defense than there really is. — 30. **Virgil und die Dichtkunst.** The reference is to Winckelmann and Lessing. It is true that the treatment of an episode in one art cannot fairly be compared with the treatment of the same subject as an end in itself in another art; and Lessing himself would have admitted this. But the fact remains that the manner of treatment is different in the statue and the poem. In kind, the event is not an unsuitable subject for poetry (cf. Note to *13*, 24); and if it is unfit for treatment in one art, it is for the same reason unfit for treatment in the other. By just so much as we recognize in the statue the representation of a highly special incident, and the work, ceasing to be a "tragic idyll," loses its typical, symbolical significance, by just so much we must recognize that Hirt was right in declaring that its merits are chiefly those of characteristic art, and that Goethe was wrong. Granted the suitableness of the subject, we should be better pleased with a statue such as Goethe described than we are with this work, into which he interpreted beauties which for us do not exist.

Laokoon.

Titel.

17. 6. Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, *they differ both in the material and in the manner of their imitation.* Plutarch, Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ Πόλεμον ἢ κατὰ Σοφίαν ἐνδοξότεροι, *Whether the Athenians were more glorious in War or in Wisdom;* ordinarily cited as *De gloria Atheniensium.* Cf. Plutarchi *Moralia*, rec. G. N. Bernadakis, Lips., 1888 ff., vol. II, p. 455. The sentence quoted is in chapter 3, p. 459. Lessing renders Ὕλῃ by Gegenstände (*24*, 29); Stoff would be more accurate.

Vorrede.

23. The preface to *Laokoon* is a masterpiece of exposition, pointing out an evil and its causes, accounting for the inadequacy of previous methods of dealing with it, and promising a new method that shall lead to a remedy. The evil is confusion of the arts — an evil encouraged on the part of the unphilosophical by imperfect analysis of causes and effects, and as yet unremedied by the philosophical, because they have thus far rather analyzed effects than differentiated among causes. On the basis of an unquestionable resemblance, two arts may be said to be founded upon one and the same principle, and conformity to this principle may be said to prescribe a certain conformity of procedure to the attainment of the object of all art; or, the object of all art being the attainment of a certain effect, rules for the attainment of this effect may be formulated by one who has studied his emotional reactions upon painting, poetry, and the rest. But the proof of the product is the effect, not the demonstrable correctness of the procedure. The new method proposes to examine products of proved agreeable effect, with a view to determining what it is that makes them agreeable, and wherein one is different from the other. The new method is objective. With great skill Lessing contrasts, in the person of typical representatives, three groups of men that have esthetic interests; and it has long since been observed that the characterizations fit his friends Nicolai and Mendelssohn (cf. *supra*, p. xv) and himself. Mendelssohn had spoken (*supra*, p. cxxii) of the creative artist, the amateur, and the philosopher.

Lessing (*25*, 11) does not forget the creative artist; the artist cannot but profit by rules founded upon the practice of the arts; nevertheless Lessing's prime concern is with the philosopher, and from the philosopher he distinguishes the critic — as the man who deals with concrete cases is distinguished from the man who deals with abstractions. Both the amateur and the philosopher abide within the realm of subjectivity. The amateur rests content with the pleasurable sense of artistic illusion. The philosopher examines this sense and finds a single source, beauty, for all esthetic pleasures. The critic discovers that a beautiful object in one art is a different sort of thing from a beautiful object in another art; and that the philosopher's general rules require modification when applied to particular examples. In this respect, therefore, and in others, Lessing's work supplements Mendelssohn's; and supplements it in the manner suggested by Diderot (*supra*, p. lxviii), Burke (*supra*, p. xcvi), and Mendelssohn himself (cf. *311*, 27).

23. 5. **beider Täuschung gefällt.** The amateur is satisfied to be pleased by an artistic illusion without inquiring into the means employed, or into the degree of the illusion. It is a delicate question how far the appearance of a work of art seems a reality; and there are differences in the degree of illusion between an epic, a drama enacted, a bronze statuette, a colossal marble statue, and a painting. Material and dimensions are usually enough to prevent *deception* (cf. *324*, 13). But by Täuschung and equivalent words, the theorists of the eighteenth century frequently meant deception; and Lessing was not so clear as Mendelssohn as to the difference between deception and illusion. Cf. *supra*, pp. lxiv, cxxi and Konrad Lange, *Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert* in the *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, I, pp. 30–43. As to the effect of a work of art, theorists since the Renaissance have combined in all conceivable degrees the Horatian elements of pleasure and profit (*A.P.* 333); Lessing here and elsewhere (*e.g.*, *33*, 13) emphasizes the former. — 10. **abziehen,** now abstrahieren, as *90*, 2. Cf. abgezogen = abstrakt in Ein Volk . . . so ungeschickt zu abgezogenen Gedanken (*Erziehung des Menschengeschlechts*, § 16). — 19. **Das Erste**; striking but not unexampled use of the neuter; cf. Das war der Liebhaber. — 21. **nicht leicht, weder.** The double negative, not infrequent in the language of the eighteenth century, might have been avoided by the phrasing, Jene beiden konnten weder von ihrem Gefühl noch von ihren Schlüssen leicht einen unrechten Gebrauch machen. — 23. **beruht . . . in,** for the more

usual beruht auf. Lessing doubtless preferred in because of the following auf den einzelnen Fall. — 26. witzig = geistreich, *spirituel, intellectually clever;* not, as now, "witty." Cf. Genug, wenn man weiß, daß die schönen Wissenschaften und die freien Künste das Reich des Witzes ausmachen (*Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, Monat April*, 1751). In the translation which Lessing made of this *Vorrede* into French, the word witzig is rendered *ingénieux*.

24. 2. **Apelles und Protogenes**, Ἀπελλῆς, Πρωτογένης, Greek painters of the second half of the fourth century B.C. Cf. Pliny, *Nat. Hist.* XXXV, 79. Little is known of their writings, and there is no evidence that they made any reference to poetry. Lessing's sicherlich glauben expresses such confidence in the ancients as Winckelmann had inculcated. — **Aristoteles, Cicero,** *et al.* Cf. *supra*, p. xix. — 10. **keiner Sache weder zu viel noch zu wenig;** an amplification of the precept μηδὲν ἄγαν, *not too much of anything*, attributed to Solon. The wise discretion of the Greeks was the principal theme of praise on the lips of Winckelmann and his followers; Goethe found it even in the group of Laocoön. Keiner Sache may be either dative or genitive; cf. des Guten zu viel. Double negative; cf. *23*, 21. — 11. **in mehrern Stücken,** *in sundry points*. — 12. **wenn wir, &c.** The sense of this picturesque metaphor is as follows: In our putative superiority, we have made the paths along which the ancients occasionally allowed their fancy to roam, the ways of our habitual thought, to the neglect of shorter and safer avenues, though these should thereby degenerate, like abandoned roads, into cart-paths. In other words, we seize upon a witty conceit to the neglect of philosophical reasonings — as is illustrated in the succeeding paragraphs. — 14. **darüber eingehen,** *shrink in the process;* **wie sie,** *such as*. Cf. Ich hatte mich oft gewundert, daß die gerade auf die Wahrheit führende Bahn des Äsopus von den Neuern für die blumenreichern Abwege der schwatzhaften Gabe zu erzählen so sehr verlassen werde (*Vorrede zu den Fabeln*, L-M. VII, p. 415). — 16. **des griechischen Voltaire,** Simonides of Ceos. Fragments of his poems may be found in Theod. Bergk's *Poetæ lyrici Græci*, III, Leipzig, 1882. Cf. M. Boas, *De Epigrammatis Simonideis*, Groningen, 1905. The aphorism, τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, is preserved in Plutarch, *De Glor. Athen.*, ed. Bernadakis, p. 459. The saying is true as to the effect of the two arts (l. 23), but false in its suggestion of identity of means to secure this effect. Lessing discredits

Simonides by calling him the Greek Voltaire; for Voltaire was then notorious for shiftiness and frivolity. — 26. **Gegenstände**; cf. Note to Titel. — 27. **Nachahmung**, *imitation* in the special sense of *artistic production*. The Greeks called the fine arts *μιμητικαὶ τέχναι*, *imitative arts*, not because they regarded them as processes of copying real things, but because by means of them the artist produced a real object that conformed to his idea. Aristotle held that the most imitative of the arts is music; it is the most direct in expression, and the most immediate in its appeal. But the highest form of imitative art is poetry; for it is an expression of the universal element in human life. Cf. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, London, 1895; chapter II: "*Imitation*" *as an Æsthetic Term*. Our Introduction has shown the fate of this conception in theoretical literature since the Renaissance. Cf. pp. xxi, liv, lxv, lviii, lxvii, ci, clxii.

25. 6. **Vorwurf**, *subject*. — 8. **nachdem** = je nachdem, *according as*. — 11. **Virtuosen**, *artists*, from the Italian *virtuoso*. — 12. **Schilderungssucht**, *mania for description*, a malady of the eighteenth century which Lessing illustrates in the typical cases of Thomson (*86*, 2) and Haller (*108*, 27); cf. *supra*, p. xlv, and especially chapter XVII. — 13. **Allegoristerei**, *excessive fondness for allegory*. The form of the word carries with it the same derogatory sense as the form Juristerei in Goethe's *Faust*, 355. Lessing may have had Rubens in mind. Cf. *supra*, p. xxxvii and *325*, 3. — 14. **machen wollen**, instead of hat machen wollen. Lessing is extremely fond of omitting the personal verb in the transposed order when an infinitive form assumes the function of a past participle; and he frequently omits it after a past participle. — 18. **willkürliche Schriftart**, *a manner of writing with arbitrary signs*. Painting naturally depicts objects as they appear to the eye; a spade is ordinarily taken to mean a spade. A collection of farm implements might conceivably represent "agriculture"; but if a spade is made to symbolize "labor," this meaning, though not far-fetched, is arbitrary — the meaning might just as well be "digging" or "rusticity" — and painting with such symbols may easily become hieroglyphic. Cf. *supra*, p. lxix. — 23. **zufälligerweise**; cf. *supra*, p. cxl. — 27 ff. Lessing is proudly conscious of the difference between his inductive method and the fruitlessly deductive methods not only of Wolf and Baumgarten, but also of most of his predecessors among the writers on art. — 32. **trotz**, *as well as*, *better than*. Cf. Er ist's (*viz.*, ein Bettler) auch schon, trotz einem, *by this time he is as much a beggar as anyone* (*Nathan der Weise*, 411).

26. 1. **Baumgarten**; cf. *supra*, p. cx. — **Gesner, Johann Matthias** (1691–1761), admirable classical scholar, teacher, and humanist; from 1734 Professor at Göttingen. He published a *Novus linguæ et eruditionis Romanæ Thesaurus*, Leipzig, 1747–48. — 6. **aussetzte,** *set out, started;* rare for ausging (*28*, 2); cf. bei ... einsetzen. — 8. **Ausschweifungen,** ordinarily "excesses" here = Abschweifungen, *digressions, excursuses;* cf. mit beiläufigen Erläuterungen, title-page. Many of these digressions are omitted from the present edition. — 12. **Malerei.** Since Lessing undertakes to separate one set of arts (the formative) from another set (the rhetorical), the use of these two brief terms Malerei and Poesie, is convenient; and doubtless there are some things in which all the formative arts are distinguished from all the rhetorical arts (cf. *supra*, p. cxlvi). But it should not be forgotten that as a collective noun, Malerei includes a considerable variety of arts, and that it will not always be safe to take a *pars pro toto.* Thus, we can contrast what we call animal with what we call vegetable; but, to say nothing of the lower forms of each, which are hardly distinguishable, there is more resemblance between a lion and an oak than between a lion and a clam. When Lessing says Malerei, he generally means *sculpture*, and we shall do well to look closely at his assertions about Malerei in the sense of formative arts in general, to see whether they apply equally to sculpture, modelling, carving, reliefs, painting in all its forms, and so forth. On the other hand, it is only just to remember that the *Laokoon* as we have it is a fragment, that Lessing's intention was in this first part to establish general distinctions, and in the subsequent parts to go more fully into details concerning the various arts included under his general designation. Cf. *supra*, p. cxlvi. — 15. **die übrigen Künste** are music and dancing; **fortschreitend,** *progressive, consecutive* as distinguished from coexistent; cf. chapters XV and XVI.

I.

26. 20. The simile is an adaptation of a metaphor which Winckelmann noted among the maxims of Queen Christine of Sweden: "La mer est l'image des grandes âmes; quelque agitées qu'elles paraissent, leur fond est toujours tranquille." Winckelmann's comparison is striking, but its members do not by any means fit. He means that the "surface," where emotions are expressed, is *not* "agitated," but in spite of emotional agitation, is controlled by greatness of soul.

27. 6. **Virgil**, *Æneid*, I, 222. — 8. **beklemmtes Seufzen.** Laocoön is not so much uttering a sigh as holding his breath preliminarily to sighing. The professor of anatomy in Tübingen, W. Henke, would seem to have proved that Laocoön cannot be yelling; cf. *Die Gruppe des Laokoon*, Leipzig and Heidelberg, 1862, p. 23. But there are still scholars who are not convinced by his reasoning; *e.g.*, L. Julius, in Baumeister, *Denkmäler*, I, p. 24. — 15. **Bildung**, *formation, giving of a form to;* the word also has the passive sense of "the form given." The word occurs in both senses in Winckelmann's *Gedanken*, DLD 20, p. 9: Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. — 17. **Weltweiser** for *philosopher* is now obsolete, but was current in the eighteenth century; it is the word regularly used by Mendelssohn; cf. *supra*, p. cxxii. — 24. **geblieben zu sein . . . urteilen dürfte;** a construction parallel to the Latin *accusativus cum infinitivo*, unidiomatic in modern German, but frequent in Lessing. — 32. **Virgil**; cf. *314*, 23.

28. 4. **des Sophokles Philoktet.** Philoctetes, the leader of seven ships of archers against Troy (*Iliad*, II, 716), was bitten by a snake on the Island of Chrysa, near Lemnos, and, by the advice of Odysseus, left behind at Lemnos because the stench of his wound and his cries and moans were intolerable. He is, however, in possession of the bows and arrows of Heracles, without which, as has been foretold, Troy cannot be captured. Accordingly, Odysseus undertakes to bring Philoctetes to Troy. But since Odysseus knows that he cannot by fair means prevail upon Philoctetes to come, he induces Neoptolemus, son of Achilles, to try a subterfuge. The play of Sophocles opens with Odysseus and Neoptolemus at Lemnos, looking for Philoctetes. Neoptolemus is fated to take Troy, but only with the bow and arrows of Heracles, and with the help of Philoctetes. Although a noble-minded youth, he allows himself to be persuaded by Odysseus, on the ground that the end justifies the means. Odysseus withdrawing, Neoptolemus represents to Philoctetes that he has deserted the Greek host before Troy, because the arms of his father have been taken from him and given to Odysseus. He thus wins the confidence of Philoctetes, and the sufferer beseeches Neoptolemus to take him home in his ship. The youth promises to do this; but he is so deeply touched by the misery which Philoctetes endures when his wound festers and a paroxysm comes over him, that, although the bow is now in his hands and Philoctetes is completely in his power, he cannot proceed with

the intended stratagem. Thereupon Odysseus steps forth; but he can accomplish nothing with Philoctetes. Not until Heracles speaks as a god from the heavens, and declares it to be the will of fate that Philoctetes shall aid in the destruction of Troy, does he consent to accompany Neoptolemus and Odysseus thither. Cf. Roscher, *Lexikon*, III, pp. 2311 ff. — 13. The establishment of this proposition is the first step in Lessing's argumentation; and the proposition is established, although some of the examples are not well chosen. — 14. **nicht selten**; Herder (*166*, 7) properly corrects to sehr selten. — 15. **um**, *because it was the poet's intention.* — 18. **Mars**; cf. Herder, *167*, 7. — 30. **Anstand**. Lessing the more strongly insists upon the dramatist's and the actor's right to naturalness because of the artificial decorum of the French stage; cf. *44*, 30 ff. and *Hamburgische Dramaturgie*, 15., 55., 56. Stück. As to the difference between Greeks and moderns in general, cf. Herder, *172* ff., and Lessing's letter to Mendelssohn, 28. Nov., 1756, L–M XVII, pp. 72 f.

29. 11. **mußte** = durfte. — 27. **getroffen** = geschlossen; cf. eine Verabredung treffen. — 28. **welches** = was, *a thing which*; **auf beiden Teilen** = auf beiden Seiten. — **Priamus**; cf. Herder, *170* f.

30. 1. **Dacier**, Anne (1654–1720), daughter of the humanist Tanneguy Lefèvre, and wife of the philologist André Dacier, herself distinguished for scholarship. She translated Homer in 1699, and defended him against the attacks of the "moderns" in two works: *Considérations sur les causes de la corruption du goût*, 1714, and *Homère défendu*, 1716. — 8. **indem** = während, *whereas.* — 9. *Not indeed that I deem it blame at all to weep*; spoken by Pisistratus. — 16. **der sterbende Herkules**; *i.e.*, Τραχίνιαι, *Trachiniæ*, *The Maids of Trachin*, — so called because of the chorus of maidens from Trachin, or Thrachis, in Thessaly. Heracles, poisoned by a garment given him by his wife Dejanira, burns himself to death on Mt. Œta in Thessaly. It was for service in connection with this action that Philoctetes got the bow and arrows of Heracles. — 18. **unsern artigen Nachbarn**; the French, whom Lessing declared in the *Hamburgische Dramaturgie* (80. Stück) to have no real tragedies at all. — 22. **Chateaubrun**, Jean Baptiste Vivier de (1686–1775), member of the French Academy and author of several tragedies in the heroic style. His *Philoctète* was written in 1755. Lessing's opinion of it (*49*, 30) appears not to have been unjust. — 24. **Laokoon ... des Sophokles**; cf. *supra*, p. x. — 26. **gegönnt**, *granted*, *i.e.*, allowed to come down to us; cf. Von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus [hat] gönnen

wollen (*Hamb. Dramaturgie*, 101. Stück). — 30. **untheatralisch**, *undramatic*, not adapted to the stage. Theatralisch has to the modern German the same connotation as "theatrical" to us. — 31. **gleichmäßig** = proportioniert, *proportionate to*.

31. 3. **die Bewunderung ist ein kalter Affekt**; a proposition of fundamental importance in Lessing's esthetics. Cf. *295*, 12 ff.; *322*, 1. In 1756 he discussed the subject in reference to the drama with Nicolai and Mendelssohn, and in the *Hamburgische Dramaturgie* he elaborated his view (based upon Aristotle) that the passions aroused by the tragedy are pity and fear (which is pity applied to ourselves; since we fear that we may some time find ourselves in the hazardous position of the tragic hero) and not, as in so many French tragedies, pity and admiration. To Nicolai he wrote (Nov. 13, 1756; L-M XVII, p. 68), Der bewunderte Held ist der Vorwurf der Epopöe; der bedauerte, des Trauerspiels. Die Bewunderung in der Tragödie ist das entbehrlich gewordene Mitleiden (*ibid.*, p. 65). He calls admiration (in tragedy) the Ruhepunkt des Mitleidens (to Mendelssohn, Dec. 18, *l.c.*, p. 79); he says Schrecken und Bewunderung sind keine Leidenschaften, nach meinem Verstande (to Nicolai, *l.c.*, p. 65); he asks Mendelssohn whether he admires Auguste (in Corneille's *Cinna*), Hippolyte (in Racine's *Phèdre*), and Chimène (in Corneille's *Cid*); and answers for him that he does not, because these characters in no wise surpass our ideas of human excellence — and proceeds, Was für Eigenschaften bewundern Sie denn nun? Sie bewundern einen Cato, einen Essex (tragedy by Thomas Corneille) — mit einem Worte, nichts als Beispiele einer unerschütterten Festigkeit, einer unerbittlichen Standhaftigkeit, eines nicht zu erschreckenden Muts, einer heroischen Verachtung der Gefahr und des Todes; und alle diese Beispiele bewundern Sie um so viel mehr, je besser Sie sind, je fühlbarer Ihr Herz, je zärtlicher Ihre Empfindung ist. Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als daß Sie nicht alle unempfindlichen Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben deswegen, weil Sie sie bewundern, werden Sie ihnen nicht nacheifern [cf. untätiges Staunen, *31*, 4] . . . Lassen Sie uns hier bei den Alten in die Schule gehen. Was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen? Um das Mitleid desto gewisser zu erwecken, ward Oedipus (Sophokles) und Alceste (Euripides) von allem Heroismus entkleidet. Jener klagt weibisch, und diese jammert mehr als weibisch; sie wollten sie lieber zu empfindlich, als unempfindlich machen; sie ließen sie

lieber zu viel Klagen ausschütten, zu viel Tränen vergießen, als gar keine (*l.c.*, pp. 72 f.). It was in answer to this letter that Mendelssohn wrote the one quoted above (p. cxxix), calling Lessing's attention to the heroism of Laocoön. Mendelssohn stoutly defended the element of admiration in the French dramas; as a disciple of Shaftesbury, he insisted upon the moral elements in all esthetic objects; and he brought Lessing to the point of admitting that admiration is ein angenehmer **Affekt** (letter of Dec. 18, *l.c.*, p. 79), of protesting that he had not denied it **alles Schöne,** alles Angenehme (*ibid.*) — as indeed he could not have done without condemning all epic poetry. But Lessing on his part insists: **Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet aber das bei der Bewunderung statt? Kann man sagen: ich will gern in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der ist der größte Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat; sowie ohne Zweifel derjenige der beste Mensch ist, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat.** And the fact remains that Lessing, by subordinating admiration in the drama, and referring it to the realm of intellectual perceptions so far as the formative arts are concerned, marks a stage beyond Mendelssohn and Winckelmann in freeing esthetics from the incubus of moral considerations. Admiration for the "great soul" of Laocoön prevented Winckelmann from reaching, in the **Gedanken**, the conclusion that Lessing draws at the end of the first chapter of his treatise. — 10. **bestehen kann = verträglich ist.**

II.

The first chapter having demonstrated that the motive of the sculptors in representing Laocoön as merely sighing was not solicitude lest he should appear pusillanimous, Lessing now declares that they were determined by considerations peculiar to their art: their object was beauty of form, and the face of a man yelling in agony is not beautiful.

31. 16. **den ersten Versuch.** Pliny relates (*Nat. Hist.* XXXV, 12) that the daughter of Butades of Sicyon, a potter at Corinth, being in love with a youth who was about to start on a journey, outlined on a wall the shadow of his face. Filling in this outline with clay, her father burned the form with his wares, and thus produced the first bas-relief. A similar legend on the origin of painting is found in Pliny, XXXV, 3. — 23. **nichts als das Schöne**; cf. Herder, pp. *185* ff. — 25. **Vorwurf**; cf. *25*, 6. —

Vollkommenheit is here assumed to be the chief constituent of beauty in accordance with the philosophy of Baumgarten and Mendelssohn; cf. *supra*, pp. cxvi ff.

32. 1. **Vergnügen.** Cf. *supra*, pp. cvii, cxxiii. There is a sensuous pleasure to be derived from forms and colors quite independently of consideration of the artist's skill, or the success of his imitation of realities. — 4. **Endzweck**; cf. *33*, 13. — 6. **Epigrammatist**, Antiochus, a poet of uncertain date represented in the Greek Anthology; cf. *Codex Palatinus*, ed. F. Jacobs, Lips., 1814, vol. II, p. 439. Anthologies, or collections of short poems, passages from longer poems, epigrams, "familiar quotations," and the like, were made even in Greek times. Of later collections there are two of importance; one by Constantinus Cephalas (tenth century) and the other by Maximus Planudes (fourteenth century). A new edition of both is in process of publication by Hugo Stadtmüller, Leipzig, 1894 ff. — Herder translated many poems from the Anthology in *Zerstreute Blätter* (*Werke*, ed. Suphan, XXVI); and made some interesting *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen*, *Werke*, XV, p. 335 ff. — 8. **Mag dich schon niemand gern sehen** = wennschon (wenngleich, obschon, obgleich) niemand dich gern sehen mag. — 13. **Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten**, *vain show of good-for-nothing technique.* Lessing does not underestimate technical execution as such (cf. *84*, 16); but deprecates the application of it to unworthy subjects. Winckelmann's friend in Rome, Anton Raphael Mengs (1728–1779) published in 1762 *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (cf. *114*, 28), in which matters of technique usurped the place of almost all other considerations with respect to painting. Cf. Justi, *Winckelmann*, II, pp. 26 ff. — 15. **zu natürlich, als daß** rc., *too natural for the Greeks not to have had* etc. — a characteristic German turn of phrase: zu natürlich (or natürlicher) als [nur so natürlich], daß . . . One step farther and we get natürlich genug, als daß; cf. *163*, 6. — 16. **Pauson**, Παύσων, a painter of the second half of the fifth century B.C., twice ridiculed for poverty by Aristophanes (*Plutus*, 602; *Acharnenses*, 854). Aristotle (*Poetics*, II) says: "Polygnotus depicted men as nobler than they are, Pauson, as less noble." — **Piräicus**, Πειραϊκός, is mentioned by Pliny (XXXV, 10). He appears to have lived in the fourth century B.C., and to have been famed for interiors and subjects in still life — such as were centuries later characteristic of the Dutch School. — 20. **Das Gesetz der Thebaner**, reported by Claudius Ælianus in (Greek) *Variæ Historiæ*,

IV, 4, ed. R. Hercher, Leipzig, 1864–66. This law is a dubious matter as a piece of legislation (cf. Herder, *186*, Anm. 3), but it illustrates the tendency of Greek sculptors, and for this reason was referred to by Winkelmann (*Gedanken*, DLD 20, p. 15): Das Gesetz aber: die Person ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen, war alle Zeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzte notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus. — 24. **Junius**, Franciscus (François du Jon, 1585–1671), the first Germanic philologist, and an indefatigable investigator in classical learning as well. His Latin book *On the Painting of the Ancients*, 1637, second edition 1694, is a huge compilation containing everything that ancient and late Latin and Greek writers handed down about the arts, the whole systematically arranged, but not quickened by any new ideas. — 25. **Ghezzi**, *i.e.*, caricaturists, like Pierleone Ghezzi (1674–1755), a Roman painter of historical subjects and caricatures, well known in Lessing's time, but now forgotten. — 26. **Übertreibung.** Exaggeration of any feature, beautiful or ugly, is the commonest device of caricaturists; cf. Ist das keine Übertreibung? Und ist es meine Einrichtung, daß alle Übertreibungen des Lächerlichen so fähig sind? (*Minna von Barnhelm*, IV, 6). Caricature was recognized and practised by the Greeks no less than by modern nations; cf. Ziehen, *Anschauungsmaterial*, pp. 18 f. — 29. **Hellanodiken**, Ἑλλανοδίκαι, the nine chief judges at the Olympic games. — 30. **ikonisch**, *εἰκονικός, -ή-όν, portrait*; from *εἰκών, image, likeness.*

33. 1. **Porträt.** Lessing planned to devote the sixty-eighth of his *Antiquarische Briefe* to the Gesetz der Hellanodiken. He wrote (L-M XV, p. 108): Die ikonische Statue sollte freilich die größere Ehre sein. Aber was bewog sie denn, dieses zur größern, und nicht zur kleinern Ehre zu machen? Warum machten sie die Gefahr, in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größern Ehre? Warum machten sie den Vorteil, sich in einem schönen, aber fremden Ideal aufgestellt zu sehen, zur kleinern? These questions admit of two answers: the vanity of human nature, and a higher regard for *characteristic* art than Lessing (or Winckelmann) attributed to the Greeks. — **Ideal.** Cf. note to *21.* 27; and Conti in *Emilia Galotti* (I, 4): Auch ist es [das Porträt der Orsina] in der Tat nicht mehr geschmeichelt, als die Kunst schmeicheln muß. Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur, wenn es eine gibt, das Bild dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft. —

13. **Endzweck.** Schmarsow remarks (*Erläuterungen*, p. 88), Dieser Ausdruck klingt uns etwas hausbacken realistisch. And in a suggestive article entitled *Kunst, Symbolik und Allegorie* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XVIII, pp. 120 ff., 145 ff.), Veit Valentin properly protests against the question, What is the purpose of art? He says art has no *one* purpose, but three kinds of purposes, as the case may be; namely, (1) Festhaltung der Erinnerung, (2) Verkörperung überirdischer, der irdischen analog vorausgesetzter Macht, (3) Mitteilung dessen, was man will oder verlangt. The arts are an end in themselves, not a mere means of giving pleasure. Lessing's remark about the prerogative of the government may be said to smack of paternalism; but art is universally recognized as having a social function; and interference with art of doubtful social utility is familiar in all lands. — 23. **mit,** *along with other causes.* The notion is, that ever-present ideal beauty reacted favorably upon men and women, and tended to develop personal beauty in the race. — 25. **die Schönheit das höchste Gesetz**; so Winckelmann said: die vornehmste Absicht der Kunst, die Schönheit (*Werke*, I, p. 203). As in the first chapter, (cf. *28*, 13), Lessing has now made a point in the form of a general proposition. On the following page, he illustrates it; and then (*35*, 20) he applies it to his particular problem. — 31. **sein müssen,** *sc.* hat; müssen modifies weichen as well as sein. — 32. The edition of Pliny to which Lessing refers is that of Jean Hardouin, Paris, 1685.

34. 1. **bei dem Ausdruck stehen bleiben,** *dwell upon the element of expression; i.e.*, upon the things belonging to individuality and character as opposed to type. — 5. **Stand,** *status;* **umschreiben,** *describe*, in the geometrical sense. — 8. **Maß.** Beauty, then, is a measurable quality. — 11. **Furie**; cf. chapter IX, p. *76*. — 18. **Timanthes, Τιμάνθης** of Cythnus, flourished about 400 B.C. A relief on a marble altar at Florence represents the scene in accordance with the conception of Timanthes; cf. Amelung, *Führer*, p. 55; and Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 22. Winckelmann's *Gedanken* bore a vignette of this scene by Oeser. — 25. **geben zu können**; cf. Note to *27*, 24. — 33. **Valerius Maximus,** Roman historian, who dedicated to the emperor Tiberius *Factorum et dictorum memorabilium libri* IX, nine books of memorable deeds and sayings.

35. 2. **Unvermögenheit** = Unvermögendheit, das Unvermögen. — 15. **diese Verhüllung ist ein Opfer.** The concealment of the face, as the most expressive part of the person, is the last thing that a painter would ordinarily desire; and the unpleasant effect of such a concealment may

be observed, *e.g.*, in Chodowiecki's illustration to *Minna von Barnhelm*, II, 9 (ed. Nichols, opposite p. 45). It is not to be supposed that Timanthes adopted a device of his own. Attention has been called to the fact that in this very scene Euripides (*Iphigenia in Aulis*, 1546) makes Agamemnon cover his head with his mantle. It is natural for the unhappy father to shut out the tragic scene from his eyes; and the painter knew that in his picture this gesture would be universally intelligible. These considerations do not, however, affect the validity of Lessing's proposition that as a matter of fact Timanthes did not represent the highest degree of suffering in the person of Agamemnon. But here as elsewhere Lessing too rationalistically postulates a device for what was an almost inevitable procedure. — 20. **dieses**, *all this; i.e.*, the principle as illustrated. — **arbeitete auf**, *worked to achieve*. Cf. Ich habe es darauf abgesehen, angelegt, verwandt; ich hoffe, warte, denke darauf — in all these expressions auf points to the future. — 27. **ekelhaft**, properly "disgusting," "nauseating," was in the eighteenth century more current than now in the sense of disagreeable. In this sense it is now rather vulgar; cf. *13*, 9; *36*, 5. — **verstellt** = entstellt. — 29. **Bildung** = Gestalt; cf. Note to *27*, 15. — 32. **verwendet** = abwendet; cf. mit unverwandtem Auge, *with fixed glance*, *29*, 5.

36. 4. **Die bloße weite Öffnung des Mundes** is not in and of itself disagreeable, as is evident from innumerable pictures of singing men, women, and angels. Cf. the well-known Angel and Lute of Fra Bartolommeo. The case is different when a shriek is represented, with the accompanying distortion of the features; and in sculpture, a wide-open mouth is in fact a hole. Cf. Volkmann, *Grenzen der Künste*, p. 89.

III.

Supposing beauty is not the supreme object of the artist, but is made subordinate to truth and expression, is there any limit to this subordination, or to the degree in which truth and expression may be allowed to prevail? Lessing asks this question so as to meet those who may be possessed by dem modernen Wahne (cf. *5*, 13) on their own ground, and finds that even though the ancient domination of beauty may have been outgrown, the very material conditions of painting and sculpture impose limits beyond which truth and expression cannot be allowed to go. These arts, namely, can represent but a single moment (*36*, 26).

and what they represent is immobile (*37*, 26). This is a third self-evident proposition; and from it, as from the first two, Lessing draws conclusions.

36. 9. **gedacht**, past participle of gedenken; the usual modern formula is wie gesagt. — 18. **ein Schönes der Kunst** is different from Schönheit in der Kunst: art transforms even the ugliest object in nature into a thing of beauty. This has been a commonplace since Aristotle (*Poetics*, IV, 3; cf. Boileau, *Art Poétique*, chant III, vers 1–4), and the reasons given for the pleasure to be derived from such imitations are two: men enjoy seeing a likeness, and they can appreciate technical execution in such matters as coloring; cf. *supra*, p. cxxiii, and *32*, 11 ff. — 23. **Ausdruck . . . Handlung**. From this point on, Lessing abandons the first-mentioned modern quality, Wahrheit, and brings the second, Ausdruck, into immediate relation with Handlung. Both of these steps are significant. Objectively considered, Wahrheit is separable from Ausdruck. In a painting that represents still life, an artist may express *himself* and yet treat with fidelity to truth a subject which in itself is expressionless, such as a bunch of grapes. By means of the Lion of Lucerne (cf. Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 5), Thorwaldsen expressed admiration and regret for the Swiss guardsmen who fell in the Tuileries; the dying lion himself is near the point where all expression ceases. Objectively considered, Ausdruck is inseparable from Handlung; and conversely, Handlung means action that may consist merely in expression — in other words, it does not imply locomotion; cf. *284*, 28. That Lessing should have jumped at once to expression is in accord with the tendency to prefer subjects from history (in the widest sense) which he inherited from the French (cf. *supra*, p. lviii), and with Winckelmann's tendency to restrict his observations to the artistic representation of man — as well as with Lessing's own predilection for the drama. Man is objectively the most expressive of natural creatures; and human expression, as Lessing defines it, is action. In the essay *Von dem Wesen der Fabel* (1759, L–M VII, p. 429), Lessing said, Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke. And farther on in the same essay he ridiculed certain critics, saying, Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei. This subject will engage our attention repeatedly.

37. 3. **Gesichtspunkt.** Sculpture, of course, can be viewed from all sides. — 5. **erblickt . . . betrachtet.** Winckelmann says, Es ist nicht genug, daß ein Gemälde gefällt; es muß beständig gefallen (*Werke*, I, p. 154). And again, Der erste Anblick schöner Statuen ist bei dem, welcher Empfindung hat, wie die erste Aussicht auf das offene Meer, worin sich unser Blick verliert und starr wird, aber in wiederholter Betrachtung wird der Geist stiller, und das Auge ruhiger und geht vom Ganzen auf das Einzelne (*ib.*, V, p. 262). Cf. Herder, *197*, 24 ff. The first glance at anything is notoriously inadequate, and even careful or repeated examination seldom leads to the perception of all the details of a picture. There is, therefore, generally less danger that familiarity and absorption in a work of art will impair its fruitfulness than that they will not suffice to do it justice. The painter expects concentration of attention upon what is actually represented, satiation with the fullness of his sensuous expressions. It is the imagination of the spectator which makes these expressions satisfying; but not because the painter leaves the imagination free play — rather because it is irresistibly but agreeably coerced along esthetic paths. Throughout this paragraph Lessing abstracts the poetic content from the artistic form. Intuitive perception of that which is within the artistic form is the end at which the painter aims; pleasures of the imagination due to thoughts that the spectator *adds* to what the painter has expressed do not belong to the painter's art, but are the stuff of which poetry is made. — 11. **hinzudenken** and **dazudenken** are synonymous. — 14. **die höchste Staffel**; cf. Goethe, *7*, 2; Note to *13*, 24; and Herder, *197* ff. The difference between Lessing and Goethe in respect to the climax of expression is the difference between poetic interpretation, which adds from her own abundance, and complete submission to the artist's sensuous expression. Lessing says, if the utmost is represented, the fancy cannot soar above and beyond it; the fancy is confined within the limits of what the eye sees; provided, therefore, any contributions are to be made by the imagination, they must be inferior to what is already represented; what is already represented is a limit beyond which the fancy cannot go, and it chafes under restrictions, its impulse is to get über den sinnlichen Eindruck hinaus. Goethe, on the contrary, desires only to exhaust the possibilities of this very sinnlicher Eindruck: man übertrage die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst (*9*, 28). Goethe may be too "pathetic" for our taste; but Lessing is too little sensuous. We look

for fruition rather than for fruitfulness in the creations of the artist. His creations should contain the elements of the whole story, and should give an immediate impression of it: the imagination which sees the end in the beginning can also see the beginning in the end — and there is no point in the succession which under particular circumstances may not become "fruitful" in his hands. Before we condemn the climax of emotion, we must ask what emotion? How caused? How manifested? And if we finally agree to a general preference for something below the climax, this will be because extremes are dangerous and nerve-racking, not because they are essentially unpicturesque, — at least on the ground of unfruitfulness. — 18. **über die** = über die hinaus. — 24. **erst** = **nur.** — When we see Laocoön crying out, our imagination can add to what is seen only two pictures: the picture of Laocoön either merely sighing or already dead; both of these represent him in states more tolerable to him than the state that causes him to cry out — and less interesting to us. But how about the shrieking Laocoön that is before our eyes? Does he produce no effect upon our imagination? Is there any work of art which produces none? And are the weaker pictures (l. 17) able to efface the strong one? — 27. **transitorisch.** Lessing's definition of transitory as the quality of those things which, breaking out suddenly and disappearing suddenly, can be what they are only for a moment (l. 29 f.) is a little more precise than Goethe's (*7*, 24; cf. *13*, 18, 24 and Note thereto; also Herder, *193* ff.), but his applications of it show that he meant the same thing as Goethe; and his doctrine concerning the transitory is the opposite of Goethe's. It has been held (*e.g.*, by Blümner, *Laokoon-Studien*, II, Freiburg, 1882) that the transitory of Lessing's *definition*, the "eminently transitory" as Blümner calls it, *cannot* be represented in the arts. That which is inconceivable except as transitory, which in the swift course of its motion has no moment of apparent rest, would seem to defy the painter or sculptor; for his product *is* at rest; and if the thing represented never *seems* at rest, is there not an irreconcilable contradiction between our idea of the thing and our impression of the representation? Blümner distinguishes between the transitory of expression and the transitory of action. A gleam of merriment or of anger in the eyes, a twitching of the lips in scorn, are expressions of a momentary feeling which is not recognizable as momentary when fixed in marble or on canvas. A whirling top or a falling body have and seem to have no moment when they

can be conceived as at rest. But on the other hand, as Veit Valentin pointed out in his review of Blümner (*Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, March 29, April 5, 1883, col. 409 ff., 427 ff.), it is impossible to define the "eminently transitory" in such a way as to exclude it from the arts; and differences of speed are immaterial. For, as Valentin says, neither motion nor anything else is really represented in the arts, is really put on canvas; the painter puts on canvas indications, suggestions, stimuli which mean to us what he can make them mean: everything visible and some invisible things are within his power if circumstances enable him to call up images which we habitually associate with the substance of his expression, however fleeting this may be. Given the possibility of indicating adequate cause or effect, the artist needs no further enablement. We cannot see a flying arrow; but we know that an arrow is flying, though on the canvas it is stationary, when we see the archer in the attitude of one who has just shot an arrow. Blümner suggests an example of a transitory expression (p. 59): Ein Künstler will den Augenblick malen wo Tell vor dem verhängnisvollen Schuß seinen zweiten Pfeil aus dem Köcher nimmt und in den Busen steckt. Ein dramatischer Darsteller wird hier nicht ohne Glück und sicher in der Intention des Dichters ein augenblickliches Aufleuchten des Rachegedankens für den Fall des Mißlingens in den Zügen des Helden wiedergeben: momentan wie ein Aufleuchten des Blitzes, denn das lauernde Auge des Landvogts ruht auf ihm. Kann das der bildende Künstler ebenfalls? Unmöglich. True; the artist cannot *represent* such a gleam of vindictiveness without making it so permanent and self-betraying as to defeat Tell's purpose of vengeance. But he can conceivably indicate that there was such an expression in the eye of the hero by its effect upon spectators not under the immediate observation of the tyrant. Thus the artist makes use of circumstances. In the case of an isolated figure his problem is very much more difficult, but the desire to represent transitory states also very much less likely. On the general subject of the representation of motion, cf. Ernst Brücke, *Über die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste*, *Deutsche Rundschau*, XXVI, pp. 39 ff., and Justi, *Winckelmann*, III, pp. 213, 394 ff.

We may thus dismiss the question raised by Lessing's *definition* of the transitory as largely academic; his *application* of the definition does not imply a meaning different from Goethe's; and it remains to be seen how he denied to painting the very thing that Goethe most desired in it.

His examples do not illustrate the "eminently transitory." Letting them pass for the present as examples of what should not be done in art, we shall return to the general question of transitoriness in connection with the criticisms of Herder; cf. *193* ff.

38. 3. **La Mettrie**, Julien Offroy de (1709–1751), a materialistic French philosopher who, in his later years, enjoyed the favor of Frederick the Great.—**Demokrit**, Δημόκριτος, Democritus of Abdera, "the laughing philosopher," contemporary with Socrates (fourth century B.C.). —6. **ein Grinsen.** His laugh is a grin from the beginning. The painter, deprived of circumstances which might have provided an adequate cause for merriment, represented a man in an unworthy character. Laughter is not transitory in a "laughing philosopher"; but apparently causeless laughter is ridiculous. Cf. *289*, 28.—10. **unablässlich.** As Herder points out, the same observation might be made of a sighing Laocoön. Lessing's criterion is therefore rather ethical than esthetic in the case of both laughter and shrieking.—14. **hätte schon . . . wäre schon**; cf. *32*, 8. We may question Lessing's reasons based upon transitoriness, and yet admit that he has adduced a second consideration to show why the sculptors did not choose to represent Laocoön as crying out. The first was that his face would not then have been beautiful; the second is that the perpetuation of a cry would have derogated from our opinion of him as a man—not because a cry cannot be perpetuated, but because perpetual crying is unmanly.—**Timomachus**, Τιμόμαχος, of Byzantium, a painter at the end of the fourth century B.C. Julius Cæsar bought the two pictures mentioned and set them up in the temple of Venus Genetrix at Rome. Cf. Pliny, XXXV, 11.—20. **Ajax**, Αἴας. Aias, the son of Telamon, king of Salamis, was celebrated by Homer as the mightiest hero next to Achilles. He rescued the body of Achilles from the hands of the Trojans, and laid claim to his weapons. When these were nevertheless awarded to Odysseus, Aias was so enraged that he tried to murder the leaders of the army; but Athena caused him to become insane, and he fell upon herds and herdsmen instead. After slaughtering many men and animals he recovered his senses, and in atonement took his own life. Sophocles represents his death in the tragedy *Aias*.—**Medea**, Μήδεια, the daughter of Æetes, king of Colchis, helped Jason capture the Golden Fleece, and followed him as his wife to Iolchos. Put away by Jason in order that he might marry Creusa, Medea killed her rival by means of a poisoned garment, murdered her

children, and fled. Medea is the subject of tragedies by Euripides, Seneca, Corneille, and Grillparzer (*Das goldene Vliess*). — 21. **Beschreibungen.** For references see Johannes Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868, pp. 407 ff. As to Medea, we have still better evidence in two copies of Timomachus in wall-paintings found respectively at Pompeii and Herculaneum; cf. W. Helbig, *Wandgemälde der von dem Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868, Nos. 1262–1265. The latter copy, Helbig, Plate C, Fig. 4 (also in Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 30) is thus described by Helbig: Medea steht neben zwei Stufen, welche zu einer Tür emporführen, gekleidet in einen weißen Chiton mit rötlichen Schatten und einen roten Mantel, welcher um die Hüften gewunden ist und über die linke Schulter und den linken Arm herabfällt, geschmückt mit goldfarbigem Haarband, Armspangen und Sandalen. Ihre Hände, in welchen das Schwert ruht, sind auf dem Schoße gefaltet und die Spitzen der Daumen zusammengelegt. Mit dem Ausdrucke des höchsten tragischen Pathos blickt sie, den Mund ein wenig geöffnet, nach links. Hinten Meer. — 29. **einige Augenblicke zuvor.** The moment chosen for Medea, like that recommended by Shaftesbury for Hercules (*supra*, p. lxxvi), is obviously, with its Kampf der mütterlichen Liebe mit der Eifersucht, more "fruitful" for the imagination, and more full of motifs for the painter, than the moment of murder, which would hardly seem to suggest or contain anything but wanton or insane cruelty. Whether "transitoriness" has anything to do with this preference is an open question.

39. 2. **eben darum.** These are ethical considerations. — 9. **versichern können**, *sc.* hätten; cf. *25*, 14. — 10. **zugezogen**=verschafft. — 12. **Raserei** is certainly no fit subject for a painter (cf. the sketch by Michelangelo in Ziehen, p. 27), but for the simple reason that it is not picturesque, not because it is transitory. Medea murdering her children would be a horrible sight, and Aias slaughtering cattle and herdsmen would be a ridiculous and at the same time a painful example of mental anarchy — sufficient reasons why the artists should avoid these supreme moments; cf. Note to *35*, 15. — 13. **überhingehend** = vorübergehend. — 16. **Philostrat**, Φιλόστρατος, Flavius Philostratus of Lemnos, a sophist and rhetor who flourished about 200 A.D., teaching at Athens and Rome. Of his numerous works, the life of Apollonius of Tyana and the *Heroicus*, a dialogue giving a mythical history of the heroes of the Trojan war, are the most important. His complete works were edited

by C. L. Kayser, Leipzig, 1870–71. — 22. **daß er geraft hat.** It is noteworthy that the most fruitful moment may occur after as well as before the höchste Staffel des Affekts.

This chapter agrees with Goethe's distinction between Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit (*supra*, p. clxvii), and finds that particular conditions are imposed upon the artist by the single moment to which he is restricted. The examples from Timomachus, like that from Timanthes above (*34*, 18) show that, whatever the painter's motive may have been, he did, as a matter of fact, choose moments not at the climax of passion, and moments that could be sensibly prolonged. Having thus observed certain peculiarities of expression in painting, Lessing proceeds in the next chapter to examine the peculiarities of expression in poetry.

IV.

39. 27. **übersehe** = überblicke; cf. *4*, 15. — **Ursachen**; chiefly the desire to represent physical beauty, and the restraints imposed by the necessity of representing but a single moment. The following paragraphs take up these points in order.

40. 6. **körperliche Schönheit** in poetry is the particular subject of chapter XX. — 7. **Vollkommenheit.** In conformity with Baumgarten and Mendelssohn, Lessing assumes that an esthetic object is a specimen of some variety of perfection; his definition of beauty, die sichtbare Hülle unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, is also Mendelssohnian (cf. *Werke*, I, 123, 285); but it includes only beauty of bodily form, to which, of course, neither Mendelssohn nor Lessing restricted the term, though Lessing seems hardly to have recognized any other beauty in "painting," and Mendelssohn declared that in its strict application, beauty is a property of bodily forms. Cf. *312*, 27. The first point that Lessing now makes about poetry is its comparative indifference to this beauty. — 12. **versichert,** past participle, *assured.* — 16. **wo nicht . . . doch,** *if not . . . at least, at any rate.* — 18. **Zug,** like Bildung (cf. *27*, 15), expresses either an action or the result of an action. Thus Federzug is a *stroke of the pen* (in either sense), Gesichtszüge are *features*. On this page, Zug is *stroke* in the sense of action in ll. 18 and 32 (einen einzigen Zug), *quasi* Federzug; and is *detail* or *feature* in ll. 23 and 32 (dieser Zug). — **für das Gesicht bestimmt.** That painting is restricted to effects that may be produced through appeal to the eye, and poetry is

not so restricted, is of course the fundamental difference between the two arts familiar from time immemorial. — 19. **dürfen**, *need*, as often in the eighteenth century. — 21. **Maul**, now used only of animals, or contemptuously of human beings, had in Lessing's time no derogatory connotation. Cf. Franziska's speech, Ich habe . . . mir mit der Hand das Maul zuhalten müssen (*Minna von Barnhelm*, V, 12). — **häßlich läßt**, *is not pretty to look at*. Cf. Ein Kamin, der im Sommer recht hübsch läßt (*Minna von Barnhelm*, I, 2). — 22. **clamores** etc., *Æneid*, I, 222: "he lifted up his voice in horrid cries to the heavens." — 31. **ein ganz besonderes Stück** = ein Stück für sich. — **für sich betrachtet.** The difference between the independent treatment of a theme and the treatment of the same theme as an element in a composite subject has been alluded to in the Note to *13*, 4; cf. also *14*, 30 ff. The secret of the difference is the significance of represented cause or effect.

41. 15. **sinnlich machen**, *make sensuous, give a vivid impression of, make poetical*. Whether crying out is the only action by means of which a poet can give the sensuous impression of a man in agony is perhaps an idle question; it is the most natural and effective action; and this typical illustration of the poetic process is worth dwelling upon. If we are simply told that a man is suffering, the idea is conveyed to our minds by a direct route, and we perceive the fact; but if we are made to hear the man's outcries, even though only in the imagination, we *feel* his suffering. The first process of expression and perception is intellectual, the second is sensuous. The first is prosaic, the second is poetical. Poetry is the expression of ideas in sensuous terms. Things that affect the senses exist in space, and language is sensuous when it conveys a vivid idea of such things, or conveys ideas by giving them the form of such things. If I say, for example, "Private life permits freedom of action; public station imposes restrictions upon personal liberty," the proposition is intelligible, but prosaic and dull, because expressed in abstract terms. As expressed by Klaus Groth (*Werke*, Kiel und Leipzig, 1904, I, p. 253) it is sensuous, vivid, interesting, and poetical:

De Hahn de op sin Misten sitt, de kann wul kreihn un schrigen;
Doch op den Klockenthorn de Hahn, de mutt sik dreihn un swigen.

— 21. **mit begriffen** = mit inbegriffen or einbegriffen, *included*. — 22. **Einen andern . . . einen andern**, *one . . . another*; cf. Ein anders ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anders, sie wirklich beobachten (*Hamburgische Dramaturgie*, 64. Stück). — 24. **lebendige Malerei.** Historical painting was

brought into especially close association with the drama by the Italian and the French theorists. The drama is animate painting, with the important property of incessant and rapid transformation from one scene to another. Lessing's interest in the drama impelled him to make the following rather long digression; but the comparison of Laocoön with Philoctetes by Winckelmann and himself (cf. *27*, 11, *28*, 4) gave sufficient excuse for the digression, and furnished a typical example of the representation of violent agony on the stage. Cf. *supra*, p. cxlviii.

42. 2. **fähig,** *capable of arousing.* — 3. **zu wenig . . . als daß**; cf. *32*, 15. — 4. **gleichmäßig**; cf. *30*, 31. — 7. **Anstand,** say *admonition to exercise caution*; cf. Anstand nehmen, *hesitate.* — 8. **winseln** and **brüllen** are strong words when applied to human beings. — 11. **Sie = die Umstehenden.** — 15. **Vorstellung = Darstellung.** — 19. **mit einem leichten Kahne.** The figure is picturesque, though not quite nautical. The light skiff was perhaps suggested by the idiom auf die leichte Schulter nehmen. The idea is, modern dramatists have either avoided scenes exhibiting physical suffering, or not made much of them — they have not run the risk of wrecking their ship on this cliff, though they may have cruised around it in a small boat. — 21. **Theorie.** Cf. *282*, 10, 22. One should always remember to Lessing's credit that the utmost confidence in the efficacy of critical insight never led him to dogmatism or blinded him to the merits of actual achievements; cf. *102*, 15, and *Hamb. Dramaturgie*, 101. — 4. Stück. — 29. **Anmerkungen,** now restricted to *notes* to a text, had in Lessing's time the sense of Bemerkung; cf. Siehst du, Franziska, da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht (*Minna von Barnhelm*, II, 1). — 32. **Umstände der Geschichte.** In the *Dramaturgie* Lessing insists, with Aristotle, upon the dramatist's freedom with respect to the details of historical fact: Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte (19. Stück). Nur die Charaktere sind ihm heilig (23. Stück).

43. 5. This, then, was also sinnlich machen; cf. *41*, 16. — 6. Cf. Note to *28*, 4.

44. 1. **Robinson Crusoe.** Defoe's masterpiece (1719) became as popular in Germany as in England, and gave rise to a host of imitations, one of which, under the name of the *Swiss Family Robinson* found its way back into England. Cf. H. Ulrich, *Robinson und Robinsonaden*, Weimar, 1898; and F. v. Zobeltitz, *Eine Bibliographie der Robinsona-*

den, Zeitschrift für Bücherfreunde, Nos. 8 and 9 (1898). — 17. **mächtig.** Cf. Sie vergessen . . . daß Sie nur e i n e s Armes mächtig sind (*Minna v. Barnhelm*, I, 8). — 22. **Schaudern und Entsetzen** conform to Goethe's definition of Schrecken; cf. *13*, 18 ff. — 30. **mußte,** *had to*, because it was the only means he had.

45. 7. **dafür,** *to make up for this.* — 11. **Besorgung** = Besorgnis. — 14. **Weg zu unsern Herzen**; cf. Boileau, *Art poétique*, chant III: —

> "De cette passion [l'amour] la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sure."

Whereas in the play of Sophocles the motive animating Neoptolemus is desire to obtain possession of the bow, in Chateaubrun's *Philoctète* the chief desire of Pyrrhus (= Neoptolemus) is to obtain possession of Sophie. — 16. **denn auch,** *as might be expected.* — 26. **Anstand,** *decorum*; cf. *42*, 7. — 27. **ein Engländer,** Adam Smith (1723–1790), who, though best known as the founder of modern political economy, began his career as a moral and esthetic philosopher. From 1751 professor of rhetoric and moral philosophy at Glasgow, he published *The Theory of Moral Sentiments* in 1759. His *Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations* appeared in 1776. — Englishmen are on the Continent reputed materialistic and "splenetic." — 29. **berührt,** *touched upon, mentioned*; cf. *36*, 9. — **ihm** = dem Einwurf.

46. 2. **betrüglicher** = trügerischer. — **Gelingt es . . . schon**; cf. *32*, 8. — 8. **reine Empfindung**; cf. chapter XXIII. — 11 ff. What was thought to be a general law turns out to be an empirical observation of experience in a few isolated cases. — 15. **zum ersten Male**; cf. *38*, 10. — 16. **verbeißen**; cf. *29*, 4. — 27. **seine,** *one's.* — **unwandelbarem.** The difference in gender between Liebe and Haß leads to an awkward grammatical difficulty. Lessing wrote unwandelbarem, and this form appeared in the first edition; but in the proof he had corrected to unwandelbaren. The omission of the indefinite article einer would have solved the problem easily.

47. 1. **könnten,** *can*; past subjunctive because a condition contrary to fact is implied. — 4 ff. Observe the picturesque figure. — 9. **Tusculanische Fragen.** The second of Cicero's stoical *Tusculanian Disputations* was *On the Endurance of Pain.* — 12. **abrichten,** *train*, now used only of animals, but in Lessing's time also applied to men. Cf. Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet (*Dramaturgie*, 5. Stück). But in a contemptuous sense (as here): Nun richte man einmal eine Herde dummer

Statisten ab (*Dramaturgie*, 11. Stück). — 14. **nichts weniger als**, *anything but* . . . and so, no evidence one way or the other as to the bravery of the person; cf. *29*, 9. — 16. **Sophokles.** The fact is, Cicero quotes from Lucius Accius (170–90 B.C.) and, as Blümner points out, not from Sophocles. Cf. J. K. O. Ribbeck, *Scænicæ Romanorum poesis fragmenta*, Leipzig, 1897, I, pp. 236 ff. — 17. **übersieht**; cf. *4*, 15; *39*, 27. — 22. The Roman gladiators were either convicts, condemned to fight, or free men who fought for pay. — 31. **die einzige Absicht.** This is not inconsistent with the doctrine of Aristotle referred to above (*13*, 24), nor did Lessing, in speaking only of pity for Philoctetes a few pages back (*43*, 24), mean to exclude the other element of fear. He holds pity and fear to be two different developments from the same source, or two different aspects of the same thing: pity for the sufferer and fear of the suffering. In the *Dramaturgie*, he says: Alles das, sagt er [Aristoteles], ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde; und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde (75. Stück); diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid (*ibid.*) and a perfectly exact definition of the tragedy is die nämlich, daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt (77. Stück).

48. 3. **Klopffechter**, a nickname for professional swordsmen of the seventeenth century, had at first reference to the banging (klopfen) of weapons, contrasted with the true elegance of cuts and thrusts; later, however, its meaning was extended to include the swaggering talk of such fellows. — **Kothurn**, Latin *cothurnus*, the *buskin* of the tragic actor. **Klopffechter im Kothurne** may be translated *prize-fighters on the stage*. At the most, prize-fighters can expect only admiration of their stoicism; and die Bewunderung ist ein kalter Affekt (*31*, 3). — 5. die sogenannten Senecaschen Tragödien; *so-called* because of doubt as to the authorship. Under the name of Lucius Annæus Seneca (c. 4 B.C.–65 A.D.), a stoic philosopher, preceptor of Nero, and author of numerous essays, dialogues, and letters, there have come down to us nine complete tragedies, of which seven are generally attributed to him. In 1754, Lessing printed in his *Theatralische Bibliothek* (2. Stück) an essay *Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind*, containing summaries and criticisms of two of the pieces (cf. *supra*, p. xvii). The plays of Seneca exercised a vast influence over the modern "classic" drama, especially of the French, in which much of the

preponderance of declamation over action may be traced to them. In England, they were the models of the "drama of blood" preceding Shakspere. — 9. **lernten . . . alle Natur verkennen,** *forgot all they knew about nature, got to mistake unnaturalness for nature;* cf. Den Mildtätigen, der den Bettler aus Großmut verkennen will, verkennt der Bettler wieder (*Minna von Barnhelm*, IV, 3). — 10. **allenfalls ein Ktesilaus,** *at most a Ctesilaus.* Winckelmann wrote (*Gedanken*, p. 14): Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlor sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Ktesilas studierte hier seinen sterbenden Fechter, „an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war." The quotation is from Pliny, XXXIV. 8. The artist's name is variously spelled in the MSS.: Ctesilaus, Ctesilas, and Cresilas — the last now being generally recognized as correct. He lived at Athens in the time of Phidias — when, of course, there were no gladiators there — and was particularly celebrated for a statue of Pericles (Pliny, *l.c.*). The famous Dying Gaul in the Capitoline Museum at Rome (cf. Helbig, *Führer*, I, 367) is a product of the Pergamenian school (c. 200 B.C.). There is no certain identification of the statue of the dying gladiator attributed to Cresilas by Pliny. — 12. **künstlich;** cf. *5*, 31. — 13. **Rodomontaden,** *rodomontades, boastful speeches.* Rodomonte, "one who rolls away mountains," is a braggart in Boiardo's *Orlando Innamorato* and in Ariosto's *Orlando Furioso.* — 17. **eines Menschen;** a Latinism for die eines Menschen. — 20. **jetzt . . . jetzt,** equivalent to bald . . . bald.

49. 15. **Zufall** = Anfall, *paroxysm.* — 21. **Meister** = **Herr.**

50. 1. **Verzuckungen,** now Zuckungen; as above (*45*, 25). — 5. **Garrick,** David (1716–1779). His unsurpassed fame as an actor began with the impersonation of Shakspere's Richard III in 1741. — **vermögend:** cf. Note to *35*, 2. — 7. **Skenopöe,** σκευοποιία, "the making of masks, costumes, and stage properties;" here in the sense of *stage business* in general.

As we have said, the latter part of this chapter is a digression, but it is germane to the subject, and it fortifies the argument. The epic poet does not avoid shrieking; neither does the dramatist; and the dramatist is a poet-sculptor (cf. *supra*, p. cxlviii). If the sculptor avoids shrieking, this is because of the special demands of his art, — demands not im-

posed upon the poet or the dramatist. The following chapter returns to Laocoön, taking up first the question of the date of the statue, and then the natural inquiry whether Virgil imitated the sculptors, or the sculptors imitated Virgil.

V.

50. 12. **Kaiser**; *i.e.*, the Roman emperors, beginning with Augustus, 27 B.C. — 15. **Marliani** of Milan, an antiquary of the sixteenth century. His *Topography of Rome* appeared in 1544. On a sheet of paper containing the passage quoted at the foot of the page, "Although they seem to have designed the statue according to Virgil's description, they did not imitate the description in all respects, perceiving that many things are not equally suitable or pleasing to both the ear and the eye," Lessing made the comment, Ich sollte fast selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen (written in 1765; L-M XIV, p. 403). Marliani's words contain the substance of *Laokoon* in a nutshell. — **Montfaucon**, Bernard de (1655–1741), was a learned Benedictine monk and antiquary. His chief work *l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, was printed in fifteen volumes in Paris, 1719–1724. — 27. "Agesander, Polydorus, and Athenodorus, the sculptors, seem to have worked in emulation to leave a monument corresponding to the incomparable description that Virgil gave of Laocoön."

51. 5. **nachgeahmt**, *copied*, in the ordinary sense, not to be confused with the "artistic imitation" discussed above (Note to *24*, 27). In both senses nachahmen takes the accusative when the object is a thing; in the sense of copy or imitate (as ordinarily understood), it takes either the dative or accusative of a person. Lessing's usage does not differ from that of the present day with respect to this verb. — 7. **Macrobius**, Ambrosius Theodosius, a Roman grammarian of the fifth century A.D. His principal works were two books of commentaries on the *Dream of Scipio*, and seven on the *Saturnalia*. The latter, in the form of dialogues, is especially rich in literary, mythological, and antiquarian lore, compiled from a great variety of sources. Lessing's citation from the *Saturnalia* may be rendered as follows: "Do you think I am going to tell of all the things that, as everybody knows, Virgil got from the Greeks? That in the pastoral he cribbed from Theocritus, in poems on country life from Hesiod; and that even in the *Georgics* the signs of a storm and of fair weather he took from the *Phenomena* of Aratus? Or

that he transcribed almost word for word from Pisander the story of the sack of Troy, wooden horse, Sinon, and everything else in his second book? Pisander is eminent among the Greeks as the author of a work which, beginning with the marriage of Jupiter and Juno, narrates in order all the events that have occurred during the centuries up to Pisander's own time, giving one connected account of events that happened at wide intervals. In this work the destruction of Troy is thus related, among other things. Virgil made up his account of the fall of Troy by faithfully translating the account given by Pisander. But these and the like matters I pass over, since everybody learns them in school." — **Pisander.** There are several Greek poets of this name, and opinions differ as to which one was meant by Macrobius. There is no evidence of the way in which the story of Laocoön was treated by any Pisander.

52. 5. **die griechische Tradition** is uncertain, and the evidence of late authors who make references to it, conflicting; cf. *supra*, p. ix. — 12. **Virgil** was not the first and only poet who represented Laocoön and both sons as having been killed; Sophocles did the same thing. Furthermore, it is not certain, though probable, that the sculptors intended to leave open no hope of escape for the elder son. Cf. *supra*, p. x; Heinrich Brunn, *Kleine Schriften*, Leipzig, 1905, II, pp. 500 ff., and H. Blümner, *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, LI, pp. 17 ff. — In Lessing's syllogism, the major premise is erroneous, the minor premise doubtful; the conclusion proves nothing and is on other grounds probably erroneous. Lessing uses the conclusion, however, only as a working hypothesis, and its historical inaccuracy does not invalidate his esthetic argumentation on the difference between sculpture and poetry. He returns to the question of the age of the statue in chapters XXVI and XXVII, which we have omitted. — 29. **in einen Knoten.** The pictorial value of this bond of union, upon which Goethe lays so much stress (*10*, 30 ff.), becomes apparent by contrast to a Pompeian wall-painting in which the victims are not thus united; cf. Brunn, *l.c.*, p. 510; Blümner, Plate III. Only by means of this idea could the work be geschlossen (*6*, 10). This is the first of four points of comparison between the sculptors and the poet. — 32. **will . . . nicht finden,** *professes that he cannot find:* "There is some little difference between what Virgil says and what the marble represents. It seems, according to the poet, that the serpents left the two boys in order to coil about the father; whereas in the statue they wind at the same time about the boys and their father."

53. 3. *Æneid*, II, 212 ff.: —

"Their destined way they take,
And to Laocoön and his children make;
And first around the tender boys they wind,
Then with their sharpened fangs their limbs and bodies grind.
The wretched father, running to their aid
With pious haste, but vain, they next invade;
Twice round his waist their winding volumes rolled" . . .
Dryden.

The exigencies of his verse compelled Dryden to omit the weapons (*tela*) which Virgil mentions; to the sculptors these would have been a still greater encumbrance. — 16. **Fortschreitung** = Fortgang. Lessing's interpretation is plausible; but the poet does not compel it. — 20. **Donatus**, Tiberius Claudius, a Roman grammarian who flourished about 400 A.D., and wrote a book of commentaries to the *Æneid.* He is not to be confused with Ælius Donatus (fl. 350 A.D.), the author of a Latin grammar that was the standard during the middle ages. Note 5: "Which [serpents] he said above to be both long and powerful, and to have surrounded the bodies of Laocoön and his sons with many coils and to have reared to some extent above their heads." — 23. **einleuchtet**, *shines, flashes in*, is used in this admirable expression with the full force of its original sense. The verb has now for the most part only its secondary, derived sense of "be apparent," "become clear," "seem the right thing to do," with the dative of the person; *e.g.*, Diese Gründe leuchteten ihm ein, *he saw the force of this argument.*

54. 3. "With both his hands he labors at the knots." Freedom of the hands is the second point of comparison; and concerning this there could be no doubt, Lessing says, as to what the sculptors would do: attitude and gesture are their principal means of expression. — 15. Third point of comparison. — 19.

"Twice round his waist their winding volumes rolled,
And twice about his gasping throat they fold.
The priest thus doubly choked — their crests divide
And towering o'er his head in triumph ride."

22. **das Gift.** The serpents will presumably strike at his face. — 26. **zu können.** The subject of this infinitive is the indefinite observer, understood; cf. *28*, 15.

55. 1. **ausdrückend** = ausdrucksvoll. — 5. **gewirkt,** obsolete for bewirkt; *sc.* wären. — 5. **pyramidalische Zuspitzung.** This effect is still

more striking with the right arms properly restored. — 10. **Mensur**, Latin *mensura, proportion, balance, harmony of parts.* — 13. **denn . . . auch**, *as you might expect;* cf. *45*, 16. — 14. **Franz Cleyn**, a German painter and engraver, born in Rostock in 1590, died in London in 1658. — 15. **übersahen**; cf. *39*, 27. — 20. **die Idee der gehemmten Flucht** is one of those poetic imaginings which Lessing adds to what is actually represented in the statue; cf. *37*, 10. — 21. **Unbeweglichkeit.** This seems the very opposite to what Goethe saw; cf. *7*, 28 ff. The statue certainly does represent a moment of rest, however short. Goethe thought especially of the shortness; Lessing, of the rest. Cf. *314*, 4. — **künstlich**; cf. *5*, 31.

56. 4. **Bekleidung**; the fourth point of comparison. — 8. **Königssohn.** Laocoön was the son of Antenor, one of the princes of Troy; Hyginus makes Laocoön a brother of Anchises. — 13. **keine Stoffe.** Greek sculptors were by no means unable to carve drapery, and modern virtuosos have achieved marvels in the reproduction of laces and veils; but still, the Greeks preferred the nude even when in actual life the persons represented must have been clothed — as Laocoön the priest must have been in the exercise of his sacerdotal functions. The Greek fondness for the nude in all arts finds a ready explanation in the reasons adduced by Lessing (l. 24 ff.) and by Goethe (*3*, 18), as well as in the habits of their daily life. But there are special reasons for the avoidance of clothing in sculpture. In the first place, it is true that thick folds (l. 14) mean large masses of stone that would upset the equilibrium and detract attention from the human forms; and though clinging garments would not be similarly inconvenient, buttons, buckles, braids, and even girdles are too frail, and too suggestive of human frailty, to endure petrification (cf. Goethe's criticism of Schadow's Zieten, *supra*, p. clxvi). In the second place, the simplest clothing is hardly conceivable without color; and this, the very element of painting, is an element which finds no employment in sculpture. In the third place, as was said above (Note to *7*, 1), clothing not only detracts from the typical quality of the human figure in sculpture, but also tends to subject to circumstances, and, since costume is etymologically and actually custom, to connect with habits. This is necessary and desirable in certain cases; but the sculptor will desire to minimize the necessity. Clothing is a picturesque, not a statuesque element. Cf. in Schmarsow's *Erläuterungen*, chapter IV: *Nacktheit und Bekleidung*, pp. 29 ff. — 31. **unsere Einbildungs-**

kraft sieht überall hindurch. What it sees, as Lessing explains, is the imagined outward expression of emotions that are made known to us by the poet's narrative.

57. 3. **sie hindert nicht allein nicht, diese Binde.** Lessing is extremely fond of this form of expression: the subject is a pronoun, and the noun for which it stands is added as a kind of afterthought, for the sake of clearness. Cf. Und ist sie blind, meine Liebe? (*Minna von Barnhelm*, V, 13). — 6. *Æneid*, II, 221: —

"His holy fillets the blue venom blots."

This intensification through the use of color would, of course, be possible in painting; would it be equally effective in painting and in poetry? — 12. **diese Binde.** As we have seen above (Note to 7, 1), Laocoön wore a wreath; but it could not have concealed much of his brow. — 17. **geringschätzig,** now "contemptuous," is here *contemptible*, *i.e.*, *unimportant*. — 20. **Not erfand die Kleider** is a dubious proposition; in warm climates the motive of adornment was at least equally strong. But this element of the characteristic operates equally with the considerations adduced above to assign clothing primarily to painting as distinguished from sculpture. Here, as in so many other places, Lessing does not distinguish between these two arts.

In chapter V the assumption having been made that the sculptors imitated the poet, it appears that in the interest of their art they departed now and then from their model. Chapter VI reverses the supposition, and inquires why the poet, if he imitated the sculptors, departed from the model before him in their statue.

VI.

58. 22. **Der Satz**; cf. *25*, 1; *71*, Anm. 5. — 28. **Maffei,** Francesco Scipione, marchese (1675-1755), Italian poet and archeologist. His tragedy *Merope* (1714) attained great celebrity and inspired Voltaire to write his *Mérope;* cf. *Hamb. Dramaturgie*, 36. u. 37. Stück. — **Richardson,** Jonathan; *supra*, p. lxxix — **Hagedorn**; *supra*, p. cxxxii. Hagedorn (I, p. 37) said of Virgil: Sein Laokoon ist das glückliche, aber etwas veränderte Nachbild der herrlichen Gruppe dreier Künstler, und alle seine Beschreibungen sind malerisch und so gemessen, als ob er mit Zuziehung der Künstler oder für dieselben geschrieben hätte. Er hat ihnen die Gemälde vorgerissen (sketched *or* outlined).

59. 1. Sphäre der Poesie; cf. *40*, 7, 26. — 2. Geistigkeit; cf. *4*, 23 — 4. deckt = verdeckt. — 5. schändet = beeinträchtigt. — die Dinge selbst. Blümner and Schmarsow aptly cite Schiller's verses (*Wallensteins Tod*, II, 2):

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.

6. Zeichen, the *signs* or *symbols*, *i. e.*, the means of expression. Since Aristotle, every attempt to distinguish between painting and poetry has taken some account of the different means of expression in the two arts, though it may not have got beyond the observation that painting uses lines and colors, and poetry uses words. Du Bos attributes to painting the use of natural signs, and to poetry the use of artificial or conventional signs; and Mendelssohn bases his classification of the arts upon the same difference — defining the terms, however, more sharply than they had been defined before. Lessing adopts Mendelssohn's definitions (cf. *supra*, p. cxxiv). A sign or symbol is natural if its distinctive quality is a quality of the thing which it designates, or for which it stands. In drawing, lines are natural, because they make a contour which corresponds to the contour of the thing drawn. Colors are natural symbols; for redness of a color represents redness in an object. Marble is a material which may be carved into natural symbols; for it may be made to resemble objects with the three dimensions in which they exist in space. Painting and sculpture, then, so far as we have seen, make use of natural symbols. But poetry makes use of words; and if we except certain onomatopoetic words, and the exclamations which rather accompany than designate certain emotions, the distinctive quality of words is not a quality of the thing which they designate, or for which they stand. What we call a rose, by any other name would smell as sweet. A statue or picture of a horse is recognizable as a horse by anyone who can see, and knows what a horse is. But the word Pferd has none of the qualities of the horse: it is a sound; it can neither run, haul, kick nor bite; it cannot be seen — or if seen when spelled and printed, it does not look like a horse — it does not represent the animal to the senses; it can only suggest the idea "horse." Furthermore, it can suggest this idea only to those who understand German. Pferd, *cheval*, *ἵππος*, *equus*, *horse*, are all conventional or arbitrary symbols — conventional not in the sense of having been adopted by agreement, but in the sense of passing current by common consent of

the peoples using them; and arbitrary because any other words that might be in use would serve the same purpose just as well. **Die natürlichen Zeichen der Dinge** must take up space and consume time, if the things themselves exist in space and time — as all things do. — 10. **der malende Dichter** is an expression that in another context Lessing might have avoided. But we do not forget the universal currency of malen in the sense of "depict in words" before and during his time; especially in the vocabulary of the Swiss critics. Cf. *supra*, p. civ. — 16. **unsere Einbildungskraft**; cf. *37*, 9 ff. Lessing disregards the sensuous pleasure of purely physiological reactions; it is probable that he was not himself very sensitive to it, certainly not in the degree that Goethe was. His meaning may be illustrated by reference to another art. The means of expression in music are natural sounds; conventionally, music is written in notes on a staff, which have no tonic quality. Nevertheless, a trained musician can in imagination get more pleasure by reading a printed score than a person ignorant of music can derive from an orchestral performance. Lessing affirms that beauty experienced in contact with a work of art is a subjective phenomenon; for the purposes of the present argument it is therefore indifferent whether the imagination be stimulated by a representation to sense, or by the subtler suggestion of words; that which is beautiful to the outward eye is also beautiful to the inward eye. The preceding chapter has shown that the converse of this proposition is not true to the full extent. Chapter XVII draws other conclusions from the difference between natural and conventional symbols. — 22. **die Voraussetzung**, which Lessing makes for purposes of argument, is now postulated by F. Hiller von Gaertringen (*Jahrbuch des archäologischen Instituts*, XX, p. 119), on what grounds he has not yet made known. It seems probable that the statue was not brought to Rome until after Virgil's time. — 27. **Unbequemlichkeiten**, *ineptitudes*. In the eighteenth century bequem was regularly used in the sense of passend; cf. *56*, 14, and sich zu etwas bequemen. — 31. Lessing illustrates by printing in a note which we have omitted a description of the statue in Latin hexameters by Cardinal Jacques Sadolet (1477–1547).

60. 4. **einleuchten**; cf. *54*, 23. — 6. **sich . . . mäßigen**, *be so moderate, content himself.* — 8. **nur erraten zu lassen**, *be only surmised*; cf. *53*, 10 ff. — 11. **vorstechen** = hervorstechen, *be prominent.* — **Ich habe gesagt**; cf. *53*, 18. — 14. **Druck** = Nachdruck, *emphasis.* — 15. **entdecken**, *discover, reveal.*

61. 2. **Gradation.** To this the poet might well have been impelled not only by the example of moderation in the statue, but also by the particular capacity of his art to express it; cf. Notes to *13*, 24, *14*, 30. — 11. **aus einem malerischen Augenpunkte** (= Gesichtspunkte; cf. *309*, 16). Pictorial art requires, as is explained in l. 15, a whole that the eye can take in at one glance. In a single picture, therefore, the painter would not represent the misfortune of Laocoön and the destruction of Troy each for itself, but both only as parts of a greater whole. The poet can treat both, one after the other. Cf. *293*, 23; *311*, 3.

62. 4. "One starts and makes its way to Laocoön, writhes about his whole body above and below, and with a savage bite strikes at his side. . . . But the slippery serpent glides along with frequent turns, and ties itself into a knot about his knee." — 9. **Sadolet**; cf. Note to *59*, 31. — 13. **Bis medium** etc. Cf. *54*, 19. — 16. **muß** = darf; cf. *29*, 11. — **aufs reine** = ins reine. — 26. **über die Not,** *more than is necessary*; cf. *37*, 18.

63. 10. **wie oben**; cf. *52*, 12 and Note thereto. — 21. **berührt**; cf. *36*, 9, *45*, 29. — 24. **wollen** = sagen wollen.

VII.

According to the sentence quoted from Plutarch on the title-page, which is the motto for this treatise, poetry and painting differ both in the things imitated (or expressed) and in the manner of imitating (or expressing) them. The first four chapters of *Laokoon* deal with the things imitated, with the question as to what is appropriate for painting and what for poetry; and the discussion is based upon an observation of Winckelmann's about two different treatments of one and the same subject. To this discussion chapters V and VI are supplementary, dealing with the possible relations of the sculptors and the poet who treated this subject; and also transitional, preparing the way for chapters VII to XV, which deal with the manner of imitation or expression in poetry and painting. The method of these chapters is identical with the method of the first group (I to IV). In chapters VII to X the discussion is based upon observations made by Joseph Spence (*supra*, p. lxxix); in chapters XI to XV, upon observations made by Count Caylus (*supra*, p. lxiii). All the chapters from I to XV are in turn preliminary to chapter XVI, in which Lessing summarizes the results of his previous

inductions in a series of propositions, from which, as fundamental principles, the true differences between painting and poetry are deduced.

Chapter VII begins with a definition of two kinds or modes of imitation; one, artistic production in the Aristotelian sense (cf. *24*, 27); the other, copying, in the sense of following a pattern or model taken from a different art (cf. *51*, 5). It seems as if Lessing must have had in mind the distinction made in a book that exerted a strong influence upon his generation in England and in Germany. In 1759, Edward Young (1681–1785), the author of the celebrated *Night Thoughts*, published an anonymous letter to Samuel Richardson, with the title, *Conjectures on Original Composition*. Young took the ground that only he was entitled to the name of a great poet who followed the bent of his own genius and refrained from copying the methods of literary authorities, however much he might admire them and their works. Young's *Conjectures* were translated into German by Hans Erich von Teubern in 1760, his demand for originality was echoed by Hamann, Herder, and Gerstenberg, and gave a powerful impulse to the self-reliance of the *Sturm und Drang*. In the *Dramaturgie* Lessing took occasion to rebuke the claims of genius to superiority over the rules of reason and experience. Cf. J. L. Kind, *Edward Young in Germany*, New York, 1906. Lessing's examples make clear his application of Young's distinction to the problem of the relation of the arts.

63. 28. The subject of Sadolet's poem was the statue; his description of the statue was an artistic production just as much as if he had described a group of real persons in combat with serpents.

64. 3. **Virgil**, *Æneid*, VIII, 626–731. Virgil describes the shield as a shield. His description, like Sadolet's, is an artistic production. — 9 ff. But if in his *narrative* Virgil had adopted methods of expression used by the sculptors in the *statue* of Laocoön, he would have copied; his narrative could not have been called an artistic production; for his subject was the *story* of Laocoön, not the *statue*, and in copying from the statue, he imitated an imitation, not the thing itself. — 26. **nicht fehlen, daß . . . nicht.** The pleonastic negative, due to French and Latin influence, was commoner in Lessing's time than now, but still occurs. — 29. **Beeiferung** = Wetteifer. — 32. **aufstutzen**, *trim*, *adorn*, *glorify*; cf. den Bart stutzen, zustutzen, Stutzer.

65. 6. **wenn Gott will**, *deo volente;* colloquial in much the same sense as **meinetwegen**. — 9. **Spence**; cf. *supra*, p. lxxix. The extracts

from *Polymetis* made by Tindal bore the title *A Guide to Classical Learning.* — **mit vieler Klassischen**; nowadays we should prefer **mit viel Klassischer.** — 17. **Valerius Flaccus,** a Roman poet (died 89 A.D.) who left an unfinished *Argonautica* in eight books (ed. E. Baehrens, Leipzig, 1875). In the passage cited, Valerius tells how the soldiers of the Scythian king Colaxes anticipated the Romans: "Thou, Roman soldier, wert, then, not the first to display upon thy shield the ruddy wings of [Jove's] gleaming lightning." — 23. **Juvenalis,** Decimus Junius, Roman satirist of the latter half of the first and the first half of the second century A.D. — **Hermessäule,** *hermes, herma,* a boundary stone dedicated to Hermes; ordinarily a shaft surmounted by a head, as Lessing says (*66*, 3). Hermæ are, however, sometimes found with hands and even feet.

66. 10. **Juvenal,** *Sat.* VIII, 52 ff: —

> "While thou in mean inglorious pleasure lost
> With 'Cecrops! Cecrops!' all thou hast to boast
> Art a full brother to the crossway stone
> Which clowns have chipped the head of Hermes on."
>
> *Gifford.*

15. **gezogen gehabt hätte. Gehabt** seems here superfluous, very much as *got* in the expression *I've got it,* meaning *I have it;* but **gehabt** is here logical, is still occasionally found in such constructions in literature, and is frequent in colloquial speech. Cf. Grimm's *Wörterbuch,* IV, ii, 76, *s. v.* **haben.** — 25. **Indem** = **indessen.** — 31. **abgeführt** = **abgefertigt.** — 34. **geringschätzig**; cf. *57,* 17.

67. 5. **Tibullus,** Albius (c. 54–19 B.C.), Roman elegiac poet. — 7. **syrische Gerüche,** *Oriental perfumes.* The Roman poets frequently use *Syria* for *Assyria.* Cf. *supra,* p. xli. — 35. The edition of *Æsop's Fables* referred to is that of Johann Gottfried Hauptmann, Leipzig, 1741.

68. 2. **ein anderer Dichter,** Publius Papinius Statius (c. 45–96 A.D.), celebrated for his epic poem *Thebaïs,* and an unfinished *Achilleïs.* Of his collected occasional poems, called *Sylvæ,* there are five books. — 5. *Araxes* (a river in Armenia) *showing his contempt for the bridge.* — 10. **Was sollen wir,** *sc.* anfangen. — 17. **ekel**; cf. *36,* 5. — 20. **Addison**; cf. *supra,* p. lxxii. — 25. **verkleinerlich** = **verkleinernd**; cf. *34,* 17.

VIII.

69. 1. **Ähnlichkeit.** Spence assumes similarity as a matter of course; Lessing, in emphasizing the difference, sometimes proves too much, but

is right in his main contention. — 6. **Poesie die weitere Kunst**; this has been established above, *39*, 27 ff. — 14. **Bacchus.** Dionysos, or Bacchus, the god of fruitfulness and growth in the vegetable kingdom — later especially associated with the vine and wine — was a divinity of Oriental origin; and his strong animal characteristics led him to be actually conceived, in primitive times, as having the form of a bull or a goat. Even in later times, poets referred to his horns (though meistenteils, l. 14, is an exaggeration) and sculptors also gave him this attribute (*75*, 1) along with the wreath of ivy (*69*, 19) and the diadem (*70*, 7) of which he was said to have been the inventor (Pliny, *Nat. Hist.*, VII, 191). These were natural horns (*contra 69*, 22), and Dionysos is represented with them in the best period of Greek art. Herder points out, in a passage that we have omitted, that Bacchus, like any other god, might assume any form that he chose, and was, indeed, especially distinguished for such transformations, as when, for example, he in the shape of a lion helped the other gods beat down the giants (cf. Horace, *Odes*, II, 19, 21 ff.). The motive attributed to him by Lessing (*69*, 28) has no justification in ancient literature. In the arts, we should expect primitive times to take more pleasure in animal forms, and more civilized times to give the god a more human character. This was certainly the tendency; and although it is true that the primitive Greeks were more under the spell of religion, and the civilized Greeks were more sensitive to esthetic considerations, there is no reason for supposing (*75*, 1 ff.) that all statues of Bacchus with horns were intended for temples, or that all statues made for temples were provided with horns. Even the artist free from the constraint of religious rites and symbols (*76*, 1) might still give the god his attributes, though a skilful artist would undoubtedly seek to beautify them. Dionysos is represented in two distinct types in ancient art: as a venerable bearded man, and as a voluptuous, rather effeminate youth, the latter being the favorite after the time of Praxiteles. Both types occur with horns, the youthful one the more frequently. A celebrated bust of the youthful Dionysos in the Capitoline Museum (cf. Helbig, *Führer*, I, p. 364) has horns so little obtrusive that Ovid in the line quoted (*69*, 25 f. "Thou hast, when thou appearest without horns, the head of a maiden") might easily have had a bust of this type in mind. Cf. Roscher, *Lexikon*, I, 1089; Baumeister, *Denkmäler*, I, 433; Friedrich Wieseler, *Über den Stierdionysos*, in the *Nachrichten von der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften*, Göttingen, 1881, pp. 367 ff. — 23. **Faunen und Satyrn.** The

fauns were Italic, the satyrs, Greek mythological figures; in later times often confused, and commonly mentioned together. In art, the fauns were represented with the horns and goat's legs of the Greek Pan: satyrs usually had goat's ears, but no horns. Cf. *290*, 24. — 24. **Stirnschmuck**; erroneous. — 27. **Ovid**, Publius Ovidius Naso (43 B.C.–17 A.D.), the facile teller of stories in verse, whose influence on modern painters has been hardly less considerable than his influence on poets since the middle ages.

70. 6. **Königl. Kabinett**, now in the Old Museum. The horns on the head of Bacchus here referred to are not attached to the diadem. The bust is perhaps not of ancient workmanship. Cf. Wieseler, *l.c.*, p. 379. — 8. **selten** should be oft. — 15. **Beinamen.** Lessing's pair of epithets are only two of many applied to the god; and his supposition of a classification upon the basis of beauty or ugliness is unfounded. — 17. **diejenige von seiner Gestalt** appears to be a slip of some kind. One would expect diejenige Gestalt or diejenige von seinen Gestalten. — By the example of Bacchus Lessing has not proved much. — 20. **Minerva und Juno**, and also Apollo, Mars, Bacchus, and other gods and goddesses, do occur hurling thunderbolts in works of art. In one of the Pergamenian marbles (cf. Ziehen, *Auschauungsmaterial*, p. 13) Zeus may be seen hurling a thunderbolt that looks somewhat like a flamboyant marlinespike. Cf. J. Overbeck, *Beiträge zur Erkenntnis und Kritik der Zeus-religion* in the *Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, X, pp. 45 ff. — The discussion in this whole paragraph is otiose. — 24. The mysteries of Samothrace, the secret cult of the Cabiri (Κάβειροι), were celebrated, but obscure religious rites having nothing to do with the question under discussion. Cf. Roscher, *Lexikon*, II, pp. 2525 ff. and Goethe's *Faust*, l. 8074.

71. 1. **Artisten.** The Greek artists also, for the most part, hardly enjoyed higher esteem than that given skilful handicraftsmen. — 20. **Verstoßungen** = Verstöße, *offenses*. — 26. **personifizierte Abstrakta**; cf. Herder, *202*, 13 ff.

72. 3. **Affekte** = Leidenschaften. — 4. **vorstechen**; cf. *60*, 11. — 7. **abgesondert**, *abstract;* cf. abziehen = abstrahieren, *23*, 10. — 13. **eine zürnende Venus** would indeed be a poor subject for a statue; nevertheless, it is too much to say that every statue of Venus represents the goddess of love as the personification of an abstract quality and nothing else. How, then, can we account for the differences between the Aphrodite of Melos and the Venus de' Medici? Each of these has an individuality, as well

as the Venus of any of the poets (ll. 16 ff.). — 23. **in zusammengesetzten Werken**; *i.e.* works in which more than one person is represented, obviously allowing the artist greater scope than a monumental statue, which has for its principal purpose the representation of the person in his or her essential character. Cf. *supra*, pp. cxlv; *324*, 3. — 26 ff. If the gods are conceived as persons and not merely as personified abstractions, they may take part in actions contradictory to the character they are usually thought to typify, and yet not inconsistent with the conception of personalities having this or that most prominent trait. Herder mentions (*206*, 30), for example, Diana (Selene) visiting Endymion, acting, that is to say, quite contrarily to the ideal of chastity represented by the goddess, but naturally, as a woman. Cf. Baumeister, *Denkmäler*, I, 479 ff., *s. v.* Endymion; Helbig, *Führer*, I, p. 301. — 28 ff; cf. *Æneid*, VIII, 608 ff. Venus gives to her son Æneas the weapons forged for him by Vulcan.

73. 2. **Verächter . . . zu Lemnos.** Cf. Hyginus, *Fab.* 15: "On the island of Lemnos the women having neglected for a number of years to pay homage to Venus, the wrathful goddess caused their husbands to desert them for Thracian captives. But the women, impelled by Venus herself, banded together and killed the men on the island; that is, all did except Hypsipyle (*74*, 24). She secretly conveyed her father Thoas to a boat that had been blown thither in a tempest." — 5. **mit fleckigen Wangen** = *maculis suffecta genas*, l. 16, below. — 9. **einen andern . . . damit zu verbinden**; cf. *41*, 1 ff. — 13 ff. "For, being swollen with anger, she does not wish to appear benign; neither does she confine her hair with a golden comb, nor cover her heavenly bosom. She is fierce and terrible; her cheeks are enflamed with rage; she bears a crackling torch, and, like the Stygian maidens [the Furies] is garbed in black." — 19 ff. "Leaving ancient Paphos [a city of Cyprus, sacred, like the whole island, to Venus] and a hundred altars, her face and hair not being as they were before, she is said to have laid aside the girdle of love and dismissed the Idalic birds [*viz.* doves, so called from Mt. Idalion, the site of a temple of Venus in Cyprus]. There were indeed others who relate that the goddess, wielding in the darkness of the night other fires and greater darts, hovered with the sisters of Tartarus [the Furies] about in bridal chambers, and filled the secret rooms of the houses with writhing serpents, and all the thresholds with a wild terror." — 28. **Kunststück** = **Kunstgriff**; cf. *32*, 25. — 29. **mit negativen Zügen zu schildern.** The painter can negate only by omissions; but omission is also a means of expression; cf.

Note to *53*, 3. Description in negative terms enables the poet to double the range of association in the suggestions of his words, and give to his expressions a connotation without which they might be almost meaningless. In Uhland's poem, *Freie Kunst*, for instance, the final stanza gains its full effectiveness only by the use of this device: —

> Nicht in kalten Marmorsteinen,
> Nicht in Tempeln dumpf und tot:
> In den frischen Eichenhainen
> Webt und rauscht der deutsche Gott.

A more elaborate description of this sort may be found in Hölderlin's poem, *Der Wand'rer* (Kluge's *Auswahl deutscher Gedichte*, Altenburg, 1899, p. 238).

74. 7 ff. The metaphor repeats the idea expressed literally in the sentence *69*, 6 ff.

IX.

In accordance with his fondness for sharp lines of demarcation, Lessing, who has said that the supreme object of painting is beauty, and its sole purpose is to give pleasure, now insists that there shall be no confusion between esthetic and historical considerations, and that rules of art shall be deduced only from works which were produced in perfect freedom from extraneous constraints. This principle is sound, but often difficult to apply; and the great artist often proves his greatness by transforming a religious or social constraint into a means to the production of beautiful objects. Lessing himself makes a wholesome modification of his demand when he says (*76*, 3) **zu merkliche Spuren.**

74. 21. **als die schönsten**; *i.e.*, represented in the most beautiful form. — 27 ff. "With the wreath, hair, and garments of young Lyæus [Bacchus] she disguises her father, then places him upon a chariot and puts round about him the brazen cymbals, the drums, and chests full of the silent horror [*i.e.*, the mystic serpent]. Winding the priestly ivy about her own bosom and limbs, she brandishes with whistling strokes the wreathèd thyrsus, looking back to see whether her veiled father holds the reins wound with green leaves, whether the horns swell up from under the snow-white mitre, and whether the sacred goblet marks him as Bacchus."

75. 26. **eine Schändung der menschlichen Gestalt.** Although Lessing is right in his description of the esthetic effect of horns on a human head, artists have not feared to represent horned heads even in statues to which

Lessing himself could not deny the name works of art. In the case of Bacchus, they held fast to the tradition of semi-animal character when they made busts and statues which could or could not have been intended for temples. Jupiter Ammon, with his ram's horns, is a special case; and so is Alexander the Great (ll. 32 ff.), who wished to be thought his son. But Michelangelo chose to represent his Moses likewise with two tiny horns on his head (cf. Springer, III, p. 253); and the ancient sculptors used this *motif* in a similar spirit, not because it was a thing of beauty, but because it was characteristic and symbolical of exuberant power; and because they did not in every work strive to express the typical. The horns were a means of expression, not an end in themselves. — 31. **Clemens Alexandrinus,** Titus Flavius, Greek Father, who died in Alexandria about 228 A.D. Lessing used the edition of his works published by John Potter, Oxford, 1715. —**Protrept.** = *Protrepticum* (προτρεπτικόν), *exhortation.* — 35. **zu sein glaubte**; cf. *27*, 24.

76. 2. **die Schönheit**; cf. *31*, 23. — 4. **Verabredungen,** *conventions.* — 6. **Hilfsmittel der Religion.** In all ages art has been the handmaiden of religion; and Lessing could not have denied artistic quality to the Athena Parthenos of Phidias, or to the Sistine Madonna of Raphael. But there is a difference between the constraint (*74*, 14) and what may be called the inspiration of religion; between the necessity of producing a work that shall indicate a character (*76*, 8) and the privilege of aiming only at beauty of form. — 8. **das Bedeutende** = das Bedeutsame. — 13. **Kenner und Antiquar.** The connoisseur, following his instinct, and judging in accordance with his esthetic insight, has the right to establish standards and make definitions which to the antiquary or archeologist, who is a historian, are at most, of secondary value; for the archeologist seeks to determine facts and understand phenomena with reference to conditions of time and place, and does not primarily inquire whether the truth that he discovers is beautiful or not. The connoisseur recognizes a certain relativity, and is grateful for historical information that helps him to an appreciation of works which have for him low esthetic value. But only the connoisseur is justified in deciding whether a given piece of work is a product of art or of handicraft; and the archeologist will often misunderstand him if this distinction is disregarded. — 18. **es,** the assertion of the connoisseur. — **dahin ausdehnen,** *stretch,* as if the connoisseur had meant to say. — 19. **es** = dieses oder jenes (l. 16). — 22. **mit der ersten mit der besten**; so Lessing regularly

repeats the article. Cf. **Es ist der Tempelherren Pflicht, dem Ersten, der Besten beizuspringen** (*Nathan der Weise*, II, 5). — 26. **oben**; cf. *34*, 11 — 29. **Cerynea**, Κερύνεια, Κερύνια, a city in Achaia. — **Pausanias** of Magnesia (second half of the second century A.D.), an indefatigable traveller, and the chief authority on ancient Greek topography and art. His great work in ten books was called Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος, *Descriptive Guide to Greece*. — 32. **einbringen**; more commonly wieder einbringen, *retrieve, make up*. — 33. **als welche** = da dieselben.

77. 1. **Gegenteils**; obsolete for im Gegenteil, andererseits. — 8. **Folge** = Folgerung, *inference*. — 10. **Tochter des Saturnus und der Opi** [oder der Rhea = Cybele]. This is the Vesta *minor* of Roman mythology (cf. Ovid, *Fast.* VI, 285); the Vesta *major* or *cana* ("unsullied") was the wife of Cœlus or Janus, and the mother of Saturn (cf. Virgil, *Æneid*, V, 744; IX, 259). — 13. **Abraxas**, a mystic word probably of Persian origin, used as a symbol of divinity, and also applied to gems upon which the word was engraved. — **Chiffletius** is Jean Chifflet, a French advocate, canon, and antiquary of the seventeenth century. — 14. **Licetus** is Fortunio Liceto, Italian physician and antiquary (1577–c. 1656). — 15. **Banier**, Antoine (1673–1741), French archeologist, Lessing's principal authority in the matter of the Furies. Cf. *Antiquarische Briefe* 7 and 8. — 16. **etrurisch.** They were really Greek. Very few of such vases were then known, and they were incorrectly regarded as Etruscan. — 17. **Gorius** is Antonio Francesco Gorio (1691–1757), an Italian antiquary who published a *Museum Etruscum*. — **Orestes und Pylades**, pursued by furies after Orestes has slain his mother Clytemnestra. The situation is familiar from Goethe's *Iphigenie*. — 30. **Es sind also Furien, und sind auch keine.** Whatever forms may have been given to Medusa and the Furies in archaic art, these divinities were not in civilized times represented in horrible forms in the fine arts (as distinguished from the lower arts and the crafts); but were designated by their attributes of serpents, torches, and scourges. When Christian Adolf Klotz, professor at Halle, attacked Lessing's proposition in his book, *Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine* (Altenburg, 1768), Lessing had no difficulty in showing in his *Briefe antiquarischen Inhalts*, nos. 6–8 (Berlin, 1769) that the kind of confusion between connoisseur and antiquary which he had tried to forestall was the cause of all this tempest in a teapot. Herder loyally upheld Lessing; cf. *188* ff. — 34. **Catull**, Gaius Valerius Catullus (87 B.C.–c. 54

A.D.), Roman lyric poet. The verses quoted come from his *Carm.* 44, 194 f.: —

"Eumenides, quibus anguino redimita capillo
Frons expirantis præportat pectoris iras."

"Furies whose brow, encircled with snakes in place of hair, portends bursts of wrath from the breast."

78. 1. **Priapus,** the lusty god of gardens and vineyards, the very antithesis of the chaste Vesta, nearly surprised her once when she was asleep in a garden. Cf. Ovid, *Fast.* VI, 321 ff. — **Numa,** Pompilius, the legendary first king of Rome. Tradition placed his reign from 715 to 672 B.C. — 18. **Sylvia,** or Rhea Sylvia, bore to Mars the twins Romulus and Remus. — 23. "Fool that I was, I long supposed there were images of Vesta; but I later learned that there were none under the round dome. Inextinguishable fire is hidden in that temple; but neither Vesta nor fire has an image." — 30. "It was the work of the gracious king, than whom the Sabine land has never borne a more god-fearing spirit." — 33. "Sylvia became a mother; and the images of Vesta, so it is said, covered their eyes with their virgin hands."

79. 3. **Palladium,** statue of Pallas, a symbol of the liberty of the state, comparable to the colossal statues of Roland in several of the North German cities, such as Bremen, Halberstadt, and Stendal. The famous Palladium of Troy, reputed to have fallen from the heavens, was stolen by Odysseus and Diomedes. Various cities later professed to have it, among others, Athens and Argos. In Rome it was believed to be preserved in the temple of Vesta. For a picture of Vesta holding a little palladium in her right hand, see J. B. Greenough, *The Greater Poems of Virgil*, Boston, 1890, I, p. 88. — 23. "With his own hands he bore the fillets, the mighty Vesta, and the eternal fire from the innermost sanctuary of the temple" (Virgil, *Æneid*, II, 296 f.).

X.

79. 10. **denen;** for the more usual gegen die.

80. 6. **dazusetzen** = hinzusetzen; cf. *37*, 11. — 7. **Radius** = Stab (l. 2). — 10. **Seraglio,** Serail, properly speaking the palace of the sultan, is here used in the sense of *harem*. — 18. **in diesem Stücke;** cf. *24*, 11. — 19. **darf;** cf. *40*, 19. — 24. **Abstrakta personifiziert;** cf. *71*, 26; and Herder, *202* ff. — 29. **etwa anders;** cf. *41*, 22.

81. 1. **allegorische Figuren.** In the Introduction to his *Fabeln* (Berlin, 1759, L–M VII, p. 421), Lessing quotes Quintilian's definition of allegory (*Inst. Orat.* VIII, 6, 44) and paraphrases it: Die Allegorie sagt das nicht, was sie den Worten nach zu sagen scheint, sondern etwas Ähnliches. It behooves us to be clear about Lessing's application of this definition. In sculpture, personified abstractions are not recognizable unless provided with symbolical attributes; and these attributes make the figures that are endowed with them allegorical; for the figures *are* one thing and *signify* another. In poetry, on the other hand, personified abstractions are not allegorical; they are what they represent; and since their action reveals their character, they do not need attributes. In sculpture, a woman holding a bridle signifies moderation. In poetry, Moderation as a person exercises or counsels self-restraint· she is not *like* something, she *is* that thing; and if instead of making that thing the subject of his "imitation" — that is, letting Moderation act in accordance with her character — the poet elaborates symbols and attributes such as the sculptor uses to distinguish Moderation from Constancy, he not only mistakes the means for the end of his "imitation," but also (as appeared from pp. *63* f.) copies the procedure of another art, and imitates an imitation. Most writers on poetry have regarded the fable as a form of allegory. But Lessing declares that the simple fable is not an allegory; for the reason that it does not express something similar to a moral truth, but the truth itself; for the reason that the actors in the fable, whether persons or animals, are qualities personified. The relations in which they stand to each other *are* those of a given situation, not *like* such relations; their actions *are* those which belong to their character, not *like* such actions. In the *Wolf and the Lamb*, for instance, the Wolf *is* the stronger, not *like* the stronger; in the *Cock and the Fox*, the Fox *is* the crafty one; and Lessing blames La Fontaine for elaborating the characteristics of a particular fox in the lines: —

> "Un vieux renard, mais des plus fins,
> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Sentant son renard d'une lieue" etc.

La Fontaine can be defended; but, to say the least, his heaping up of attributes distracts attention from the thing expressed (craft) to the means of the expression (personification); and it is less poetic than pictorial and rhetorical.

On the other hand, we must remember that allegory in painting and sculpture was the favorite device of those who professed faith in the dogma *Ut pictura poesis*, and conceived painting to be at its best in the expression of thought. It is the poetry of painting that has most frequent recourse to allegories; and it is poetry — often pretty bad poetry — that furnishes painter and sculptor not merely with the thoughts which he endeavors to embody in allegorical figures but also with the attributes which he needs for the purpose. Pictorial allegories existed long before painters put them on canvas; and it was not the painter's need (l. 8) which invented the means of making them recognizable. On the history of this development Lessing is entirely mistaken; but the rule that he lays down for the poet (ll. 14 ff.) is not a whit less binding on this account. Besides Herder's comments (*207* ff.) cf. Schmarsow, *Erläuterungen*, pp. 53 ff. — 24. **ein Lieblingsfehler der neuern Dichter;** cf. the review of Johann Elias Schlegel's *Werke, vierter Theil* (1766), contributed to the *Allgemeine deutsche Bibliothek* by Herder; *Werke*, ed. Suphan, IV, p. 235.

82. 16. There is some objection to calling by the name poetic the attributes that are of the nature of instruments; for they are universal in sculpture as well as in poetry. Schmarsow (*l.c.*, p. 105) suggests symbolisch and mimisch instead of allegorisch and poetisch. I should myself prefer, with V. Valentin, the terms allegorical and symbolical. But what we call the attributes is immaterial. Lessing's distinction between them, and between painting and poetry accordingly, is as valid as it is clear. — 22. "Cruel Necessity always precedes thee, carrying spikes and wedges in her brazen hand; nor are the unyielding clamp nor the molten lead wanting." — 30. **Sanadon,** Noël Etienne (1676–1733), French philologist. The passage cited is from *Œuvres d'Horace en latin, traduites en français par* M. Dacier *et le* P. Sanadon, Amsterdam, 1735, II, p. 400. M. Dacier was the husband of Anne Dacier mentioned above (*30*, 1). — 31. "I dare say that this picture, taken in detail, would be more beautiful on canvas than in a heroic ode. I cannot bear such a hangman's kit of spikes, wedges, hooks, and molten lead. I have felt in duty bound to lighten this ballast by substituting in the translation general for particular ideas. It is to be regretted that the poet needed this corrective." On this ode cf. Herder, *210*, 19 ff. One cannot help thinking how much more Shakspere expresses by "Necessity's sharp pinch" (*King Lear*, II, 4) than Horace by this heap of at-

tributes; and the reason is clear. Though Horace's attributes may be more poetical than allegorical, they have little effect on either the eye or the ear, and none whatever on the imagination. It is difficult, if not impossible, to conceive Necessity as doing anything with her *attirail patibulaire;* whereas Shakspere represents action itself.

XI.

83. 1. **Caylus;** cf. *supra*, p. lxiii. — 3. **Malerei.** Caylus was a connoisseur of painting, and a generous patron of painters. — 12. **genutzt** = benutzt. — **Schilderei** = Gemälde; cf. Die Schilderei selbst, wofür Sie gesessen, hat ihr abwesender Vater bekommen (*Emilia Galotti*, I, 4); die königliche Galerie der Schildereien in Dresden (Winckelmann, *Gedanken von der Nachahmung*, DLD 20, p. 28). — 29. "And send him to be wafted by fleet convoy, the twin brethren Sleep and Death." — 31. "It is regrettable that Homer has left us no account of the attributes that were given to Sleep in his time. To characterize this god we know of nothing but his action itself, and we crown him with a wreath of poppy. These ideas are modern; the first is of some use, but it cannot be applied to the present case, in which even the flowers seem to me to be out of place, especially for a figure that is associated with Death."

84. 2. **doppelte Nachahmung;** cf. *63*, 26. — 7. **verkleinerlich;** cf. *68*, 25. — 31. **Die alten Künstler.** The representation of Death in the form of a skeleton (cf. Holbein's *Dance of Death*) is a Christian conception which gained wide currency in the middle ages, but is hardly paralleled by anything in antiquity. Skeletons are found in ancient art, but they represent the dead, not Death. Death is symbolized in various forms, the one described by Lessing being perhaps the most common and certainly the most beautiful; cf. Baumeister, *Denkmäler*, III, pp. 1728 ff., *s. v. Thanatos*. Klotz, who had assumed Lessing to deny the occurrence of skeletons in ancient art at all, took occasion in the introduction to a translation of a volume of essays by Caylus to "correct" Lessing's statement. Lessing replied in his splendid treatise *Wie die Alten den Tod gebildet* (Berlin, 1769, L–M XI, pp. 1 ff.) which in its time was a revelation, and in its main outlines is permanently true. The effect of Lessing's discovery on his own generation may be seen in Goethe's *Dichtung und Wahrheit* (book VIII), and in this stanza of Schiller's *Götter Griechenlands* (1788): —

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das leichte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt' ein Genius
Seine Fackel.

85. 1. **die Ausführung schwerer**; this point was made by de Piles (*Cours de Peinture*, p. 422) and others.—3. **Virgil**; cf. *52*, 28, *60*, 5. —15. **dem Meister . . . zu erlassen**, to forgive the master for the lack of just so much of the one (*viz.*, invention) as we believe he has given us an excess of in the other (*viz.*, execution). — 18. **ein größeres Verdienst.** This computation is exceedingly rationalistic and unesthetic. Undoubtedly it is easier to express an idea in words than to carve it in stone or paint it on canvas; and a familiar idea is more welcome in a statue or a picture than in a poem (cf. *supra*, p. lxiv). But neither poems nor pictures are graded according to their intellectual contents. Literary form has a value; and painting and sculpture are not mere expressions of ideas. No landscape painting worth having is a "copy" of nature. The artist cannot reproduce the hundredth part of what really exists in the scene before him, and his representation of the essential features of the scene—to say nothing of suggestions of tone and atmosphere—must be made by means which involve as much "invention" as is involved in the objectivation of fancies. On the other hand, the conventional symbols of language can convey no idea of a natural object to a person unacquainted with the object, or something like it, and the translation of these symbols into the language of line and color is a process of expression not different from imitation of the object itself. It may indeed be doubted whether illustration is not an easier art than painting from nature.

86. 2. **Thomson**; cf. *supra*, p. xlvi.—17. **Vorwürfe**; cf. *25*, 6.—21. **Erfindung.** Lessing's low estimate of the value placed upon invention in the art of painting finds some justification in the book by Hagedorn (cf. *supra*, p. cxxxii) to which he refers; but Hagedorn's own authorities (notably Dolce, du Bos, du Fresnoy, and de Piles) mean by invention much more than disposition and expression; they mean by it what is called by the same term in books on rhetoric and poetry. Those who associated painting with the drama, as these men did (cf. *supra*, p. lvi), held that a picture as well as a play should have a plot; and the invention of a plot was what they designated as „dichterische Erfindung."—29. "You would do better to dramatize the epic of

Troy than to be the first to come out with unknown and heretofore untreated subjects."

87. 2. **bequemer** = paſſender; cf. *59*, 27.—4. **einen großen Schritt voraus** = Vorteil, as in l. 9.—12. **auf eins** = mit einem Male.—13. Lessing is here quite at one with the French theorists who likened painting to the drama. In the following line, however, he protests against their "poetry."—18. **dem Ausdrucke aufgeopfert**; cf. *36*, 12.—20. **könnte,** *can*—because of the condition contrary to fact; cf. *47*, 1.—29. **Bequemlichkeit** is here *indolence*.

88. 12. **das Publikum.** After Lessing's time the German public became more familiar with Homer, especially through the translations of Johann Heinrich Voss (*Odyssey*, 1781; *Iliad* and *Odyssey*, 1793); and eminent German artists have since treated Homeric subjects. Asmus Jacob Carstens drew in the latter part of the eighteenth century remarkable sketches of various scenes in Homer; between 1819 and 1830 Peter Cornelius adorned the ceiling of the Glyptothek in Munich with Homeric pictures; and Friedrich Preller finished in 1868 a series of magnificent landscapes from the Odyssey in wax colors on the walls of the Museum at Weimar. Hardly any of these works are, however, fully intelligible to the general public without a "key"—ein neuer Caylus.—16. **Ovid**; cf. *69*, 27.—19. **ſaurer**; cf. Wozu die ſaure Arbeit der dramatiſchen Form (*Hamb. Dramaturgie*, 80. Stück).—20. **zu ſtehen kommen,** ordinarily modified by teuer or hoch, *cost*. **Sauer** mixes the metaphor somewhat; but **es** kommt mich (mir) ſauer an would be similar. Lessing would undoubtedly have written ſein instead of zu ſtehen kommen, but for the recurrence of ſein at the end of the sentence.—22. **Protogenes**; cf. *24*, 2.—32. **geſetzt,** *staid*, well-balanced.

89. 1. **Impetus animi,** etc. Pliny's expression *artis libido* is vague and of uncertain meaning. It is perhaps best to translate, after Blümner, "the impulse of his ambitious mind and a certain eagerness to master his art"—he being a self-taught painter. By this translation Lessing's illustration loses its point; but he seems to have done Protogenes an injustice.

XII.

89. 16. **wenigſtens ſcheinen können, ſie nicht notwendig ſehen zu müſſen** would be a somewhat clearer order for this awkward expression.

It would be still better, as Hamann suggests, to read, oder wenigstens so, daß es scheinen könnte, als ob sie dieselben nicht notwendig sehen müßten. — 18. **Stück**, *detail* of the action. — 21. **endlich** = am Ende, *perhaps after all*. — 22. **malerisch**, *on the part of the painter*.

91. 2. **Wirkung . . . Werkzeuge**; cf. *9*, 12. — 6. **außerordentliche Größe.** The ancient artists avoided subjects in which the gods would have had to appear towering above human beings. Herder took needless pains (in a chapter which we have omitted) to prove that in Homer the emphasis is rather on the strength than on the size of gods and goddesses. The fact remains that the conception of such superhuman qualities is poetic and not picturesque; and this is all that Lessing endeavored to maintain. The absurdity of the plastic representation of a giant in contact with a normal man may be seen in Canova's Hercules and Lichas (Note to *13*, 24).—9. **Longin**, Dionysius Cassius Longinus (c. 213–273 A.D.), Platonic philosopher, grammarian, and critic, to whom is ascribed a treatise *On the Sublime* (περὶ ὕψους), which was translated by Boileau, and held in high esteem during the seventeenth and eighteenth centuries. It is accessible in a translation into English by W. R. Roberts, Cambridge, England, 1899, and into German by F. Hashagen, Gütersloh, 1903. Lessing refers to a well known passage (IX, 7) in Longinus's treatise.—20. **verabredet**; cf. *76*, 4. — 24. **von der Seite**, *on the side towards*.

92. 5. **poetische Redensart.** Herder rightly protests against this ruthlessly prosaic interpretation (cf. *220* ff.). Homer's cloud is a real cloud (cf. *303*, 28), and it is found represented as such in ancient and in modern paintings. Nevertheless, Lessing is right in declaring that persons invisible to the actors cannot in painting be properly represented as taking part in the action behind a cloud of invisibility. As spectators in the heavens, they might be in place; or as persons whom we can see and who are unnoticed by the actors with whom they mingle — not because they are hiding, but because they are gods. The execution of such a picture is difficult; but in some actions it is not impossible. — 11. **Grenzen der Malerei**; cf. *63*, 26 ff. — 16. **gotisch** signified in Lessing's time *medieval*, and was in universal use as implying *crudely barbarous*. Cf. Haupt- und Staatsaktionen im alten gotischen Geschmacke (*Hamb. Dramaturgie*, 69. Stück). Appreciation of Gothic architecture and other fruits of the middle ages was an achievement of the Romanticists. Cf. Erich Schmidt, *Die Ent-*

deckung Nürnbergs, in *Charakteristiken*, Berlin, 1886, I, pp. 38 ff. In modern parlance altfränkisch corresponds to the gotisch of former days. — 24. **Kunststück**; cf. *73*, 29; and Herder's well grounded protest, *221*, 16 ff.

93. 10. **sinnlicher**; cf. *41*, 15. — 19. **Tätigkeiten = Tätlichkeiten.** — 23. **Unsichtbar sein.** Herder is right in correcting Lessing on this point also; cf. *222*, 29. — 31. **eine Wolke.** Lessing is hardly consistent in the assumption that this cloud is real, and the clouds mentioned above are poetic figures of speech.

94. 1. **bestimmte Deutlichkeit.** Lessing begins this chapter with the assertion that in painting everything is visible, and visible in only one sense of the word. At the end, he demands that the symbols of painting, whether natural or conventional, shall be distinct—that is, shall unmistakably mean one thing and one thing only. In demanding Deutlichkeit in a work of art, he departs, as Mendelssohn did (cf. *281*, 23), from the philosophy of Baumgarten, in which, as we have seen (*supra*, p. cxv), the realm of all esthetic reactions was the indistinct perceptions of the lower powers of the soul; and, in restricting the painter to one kind of visibility, he burns away with the white light of the intellect all the twilight in which the senses take their chief delight. In painting, all things are not visible in one and the same way. There is painting with distinct, and painting with indistinct, outlines; there is vision for forms and vision for more or less formless colors. Lessing takes no account of the latter,—he left that for the Romanticists. He is here as elsewhere too much of a rationalist to inquire whether all painting is subject to the reason, which decides the particular question now at issue between painting and poetry in terms open to grave objection, however little we may be inclined to quarrel with the result. Cf. Volkmann, *Grenzen der Künste*, pp. 25 ff.

XIII.

94. 7. **dergleichen**, *such as*. — 13. **mit dem ersten dem besten**; cf. *76*, 22.—15. **tote Leichname**; no tautology. Leichnam here has the meaning *body*, as in the colloquial expression seinen Leichnam pflegen, *pamper oneself*. — 24 ff. "And Apollo came down from the peaks of Olympus wroth at heart, bearing on his shoulders his bow and covered quiver. And the arrows clanged upon his shoulders in his

wrath, as the god moved; and he descended like to night. Then he sate him aloof from the ships, and let an arrow fly; and there was heard a dread clanging of the silver bow. First did he assail the mules and fleet dogs, but afterward, aiming at the men his piercing dart, he smote; and the pyres of the dead burnt continually in multitude."

95. 6. **über das Gemälde,** *sc.* erhaben, hinaus; modern usage would construe with the dative; the accusative, implying motion, makes a livelier expression; cf. *37*, 18.—20. **Hauptvorzug;** cf. Herder, *233*, 15 ff.—21. **das materielle Gemälde aus ihm** is the picture described on the preceding page, *94*, 15 ff.—26. **willkürlich**=zwanglos.

96. 3. **plane**=einfache, schlichte, *plain.*—7. "Now the gods sat by Zeus and held assembly on the golden floor, and in the midst the lady Hebe poured them their nectar: they with golden goblets pledged one another, and gazed upon the city of the Trojans."—11. **Apollonius** of Rhodes (born c. 270 B.C.), the most important epic poet of his time. His *Argonautica*, a work of more learning and industry than poetic genius, was much admired by the Romans, and was imitated by Valerius Flaccus; cf. *65*, 17.—18. **Fruchtbarkeit,** namely for the poet. **An . . . Charakteren** would be a more natural construction to follow.—**poetische Gemälde;** the meaning of this term is more fully developed in the following chapter.—26. **täuschenderes,** *more vivid;* cf. *23*, 5.

97. 7. **Frage;** cf. *94*, 5.

XIV.

97. 14. **getan**=geschehen.—22. Preface to the *Tableaux:* "It has always been agreed that the more images and the more action a poem presents, the higher type of poetry it is. This has led me to think that the calculation of the number of different pictures offered by poems might serve as a basis for comparing the merits respectively of poems and poets. The number and the sort of pictures that these great works present would be, accordingly, a kind of touchstone, or rather an infallible pair of scales for weighing the merit of poems, and the genius of their authors."

98. 1. **eine Folge seiner . . . Regel;** cf. *24*, 28 ff.—3. **Milton;** cf. *supra*, p. lxxxiii.—9 ff. *Paradise Lost* is no *less* the first epic after Homer because it furnishes few pictures than the story of Christ's Passion *is* a poem because one can hardly touch it anywhere without

hitting upon a spot that has suggested subjects to a multitude of the greatest artists. In other words, pictures do not make a poem. Lessing's balanced sentence would be clearer if the last member were in positive form; for instance, weil jede noch so kleine Stelle darin eine Menge der größten Artisten beschäftigt hat. Even in negative form it might be simpler; thus: weil man kaum eine Stelle darin treffen kann, die nicht ... beschäftigt hätte — the relative clause being here in the regular tense and mood of the condition contrary to fact in past time. Ohne eine Stelle zu treffen, die nicht ... beschäftigt hätte contains a double negative and the nicht is pleonastic. Such a nicht after ohne is, however, not uncommon in the eighteenth century; and Lessing might readily have written ohne daß man nicht auf eine Stelle träfe, die eine Menge ... beschäftigt hätte; cf. Dieses zur Probe, mein lieber Gemahl, daß Sie mir nie einen Streich spielen sollen, ohne daß ich Ihnen nicht gleich darauf wieder einen spiele (*Minna von Barnhelm*, V, 12). — 16. sie = die Evangelisten. — 20. malerisch here of course in the particular sense of *poetically pictorial;* it would have been better to avoid the ambiguity of this word; cf. *59*, 10. — vermögend ist = vermag; cf. *50*, 5. — 21. des Wortes; *viz.*, Gemälde. Cf. *281*, 8. — 28. dem Grade der Illusion, the degree of illusion that the painting in colors is especially qualified to produce, and that we can best define with reference to our experience when face to face with such a picture. This is an effect of sinnlich machen (cf. *41*, 15), of making us more conscious of the thing expressed than of the words expressing it, and conscious in the same way as we are conscious of an object depicted on canvas. Lessing does not make a qualitative distinction between the sensuous experience of painting and the sensuous experience of poetry (cf. *282*, 17), — only a distinction of degree. But whether it is in our power by means of words to call up at all such images as painting presents to the eye, whether the effect of poetic language is not the vague but pleasurable emotional reaction upon ideas suggested by the words, but incapable of picturesque form — these questions were raised and answered, as we have seen (*supra*, p. xcvii) by Burke; and have been treated with all the precision of modern psychology by Theod. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901; H. Roetteken, *Poetik*, München, 1902; Johannes Volkelt, *Ästhetik*, München, 1905; Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, and others. Cf. Meyer's review of Volkelt in the *Göttingische gelehrte*

Anzeigen, 1906, Nr. 4, pp. 298 ff.; Jonas Cohn, *Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache* in Dessoir's *Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwiss.*, II (1907), pp. 182 ff. Modern philosophers naturally probe deeper into the problem than Lessing (or Burke) did, and make distinctions not dreamed of in the eighteenth century. There seems to me, however, no reason for denying the name Anschauung to the effect of poetry; and this is also the effect of painting. We shall return to this subject.—33. **Longin**, *op. cit.*, 15, 1: Ganz besonders, mein junger Freund, sind dann auch Phantasievorstellungen dazu geeignet, der Rede Größe, Gewicht, Erhabenheit mitzugeben. Man nennt sie auch Eidolopoien (*εἰδωλοποιΐαι*, Verkörperungen der Vorstellungen des Geistes). Trans. Hashagen, p. 63.

99. 22. **Enargie**, *ἐνάργεια*, *clearness*, *perspicuity*, *vividness of description*; not to be confounded with **Energie**, *ἐνέργεια*, *action*, *operation*, *energy*.—23. **Plutarch**, *Eroticus*, edited by Henricus Stephanus, Geneva, 1572; in *Moralia*, ed. Bernadakis, IV, p. 425.—Lessing's protest is well founded; but, as we have observed, he does not himself avoid the ambiguous terminology of his contemporaries.

XV.

99. 4. **abgehen**=mangeln, fehlen.—5. **Drydens Ode**, *Alexander's Feast*, written in 1687, set to music by Händel in 1739.—8. **daß die Farben keine Töne** rc.; cf. Caylus's citation from La Fontaine, *supra*, p. lxxi.—13. **eigentliche**, before called **materielle**; cf. *98*, 29.—20. **so nahe und doch so unterschieden**, *following in such close succession and yet so distinct, one from the other.*

100. 8. **schlägt . . . auseinander**; *i.e.*, the two ends of the bow, which have been drawn close together by the pulling of the string, now fly apart again.—9. **ab sprang der Pfeil**; past tense in a description which is otherwise in the historical present. This sudden change of tense (the shock is still greater because of the inversion after ab) effectively expresses the swiftness of the flight of the arrow. The other actions take an appreciable time; this one was instantaneous; the arrow is already speeding towards its goal before the spectator realizes what has happened.—10. **Übersehen** is very emphatic in this unusual position; cf. *39*, 27.—11. **warum**, *on account of which.*

Looking back over the stages by which Lessing has conducted us

to the point where the subject may be deduced from its first principles, we find a true and rapidly rising climax of interest and significance after we have passed (with chapter VI) from the particular comparison of Virgil and the sculptors to the general consideration of the relations of poetry and painting. We distinguish two kinds of imitation, and see that the poet degrades himself when he imitates the methods of the sculptor (chapter VII); we find that the poet has a wider range than the sculptor, because he can represent actions not germane to the typical character of his hero (chapter VIII); we are warned not to misunderstand the poet because the constraint of custom and religion seems to have prevented the sculptor from doing what the poet did (chapter IX); we perceive that the sculptor needs the addition of attributes to make clear the meaning of figures representing abstractions which the poet makes recognizable by naming and causing to act (chapter X); we hear why the painter or sculptor may take his subjects from poets, without derogation from his dignity (chapter XI)—but not all subjects treated by the poet: not invisible actions, not superhuman actors in relations with human beings (chapter XII); the most effective of the poet's "pictures" appear not to be the pictures most suitable for canvas; a series of pictures from Homer would give no idea of the picturesqueness of his poem (chapter XIII); by "poetic picture" we do not understand a picture suitable for canvas (chapter XIV); the most effective poetic picture cannot be transferred to canvas at all, because it represents an action (chapter XV). Modern literature affords no better illustration of Socratic reasoning than is afforded by these chapters; and occasional mistakes of fact do not mar their cogency.

XVI.

101. 4. **Zeichen**; cf. *59*, 6.—7. **bequem**; cf. *87*, 2.—18. **Handlungen**; the qualifying überhaupt shows that Lessing is aware of a possible objection to this definition, and disregards it; cf. *283*, 29, and *36*, 23.

102. 6. **prägnant**; called fruchtbar above, *37*, 9.—10. **das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite, von welcher sie ihn braucht**; this is with reference to the pictorial element of poetry; poetry takes that aspect of bodies which it needs; they are visible to the imagination in only one aspect at a time.—15. **Schlußkette**; on its cogency cf. Herder,

238 ff. — 16. **Homer**; cf. *supra*, pp. lxxxiii, cxliii. — 21. **neuere Dichter**; cf. *supra*, p. xlv. — **in einem Stücke**; cf. *24*, 11. — 24. **Homer**; cf. Herder, *233*, *249*. — 29. **eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen** is not enough to make a beautiful picture. Here as above (*86*, 21) Lessing underrates the importance of invention, which furnishes a plot. Cf. *supra*, pp. lvi, lviii.

103. 3. **Anmerkung**; cf. *79*, 5. — 4. **Farbenstein**, the stone on which the painter prepares his colors; here for *palette*. Observe the skilful play on the words Farbenstein and Probierstein. — 8 f. Lessing noted such Homeric epithets in his *collectanea*. — 20. **Kunstgriffe.** Herder rightly protests against the imputation of so much artifice to Homer; cf. *250*, 17; *257*, 14. — 22. **entstanden . . . entstehen**; a clear antithesis: the painter represents the product; the poet, the process. — 24. **den Wagen der Juno**; cf. Herder, *249*, 31. — 27. **es** = das alles.

104. 2. **deren** = der Zeit. — 6. **den Degen.** This word is now applied only to the modern sword; das Schwert to any sword, ancient or modern. — 11. "And donned his soft tunic, fair and bright, and cast around him his great cloak, and beneath his glistering feet he bound his fair sandals, and over his shoulder cast his silver-studded sword, and grasped his sires' scepter, imperishable forever." — 18. **an einem andern Orte**; *Iliad*, I, 246.

105. 1. **eine Geschichte.** Whatever Homer's motive may have been, it is in general true that he tells stories and does not describe objects. But we must remember that he writes epic poetry; cf. Herder, *255*, 10. — 2. **bemerkt** = bezeichnet. — 5. A strong statement. — 14. **leihen** = unterlegen, *impute to*. — 20. **ihn**, *the scepter*. Lessing makes Scepter either masculine or neuter; it is now generally neuter. — 22. **bequem** = passend, as before, *101*, 7.

106. 1. **aus dem Mittel** = aus der Mitte. — 14. **den Bogen des Pandarus**; cf. Herder, *251*, 8.

XVII.

107. 3. **Körper . . . auszudrücken**; a more usual, but less specific verb would be schildern; cf. *102*, 2; *283*, 27. If the symbols of poetry were natural, that is, if words had no other quality than that of successive sounds, they could not express anything not likewise successive. The sounds of a running brook naturally convey the idea of

liquid in motion. Milton's description of Satan (cf. Burke, *supra*, p. xcvii) consists of words whose sounds are hardly less liquid than those of running water, and the repetition of them requires several successive moments of time; but the meaning that they convey is that of a commanding figure standing "like a tower." There is no analogy between a brook and a tower; words could not describe or "express" a stationary body if they had no other than a natural effect and meaning.—5. **Schild des Achilles**; *Iliad*, XVIII, 478–617; cf. *117*, 28 ff.—11. **gegenteils** = andererseits; cf. *77*, 1.—21. **Prosaist** = Prosaiker.—22. **die Ideen ... so lebhaft machen**; cf. *98*, 22; *310*, 11. How can the poet do this? Not merely by being comprehensible, clear, and distinct in his expressions; but by using expressions that have a sensuous value. How far is this value conventional? The meaning of words is conventional; but meaning is a matter of intellectual, not sensuous perception. The more sensuous language becomes, the more it departs from the cool distinctness of intellectuality, and approaches the state in which sound was the direct, that is, natural expression of emotion. Hence the unquestionable esthetic effect of verses which cannot be interpreted in prose, or are indeed confessedly nonsense. Lessing, though he persistently speaks of "poetic pictures," plainly hints at the fact, of which Herder (cf. *243*, 10, *254*, 23, *258*, 5, *262*, 30 ff., *265*, 4 ff.) makes so much, that the effective element in poetry is not a picture, but the force or energy of the language. The chief difference between Lessing and Herder on this point is this: Lessing declares (*108*) that in a poetic description we get no adequate impression of the whole of the object described; and Herder says (*262*, 26) that we neither need nor care to. Cf. *309*, 6.—26. **seiner Worte**, in apposition with Mittel.—28. **immer**. Just how this word is to be translated is uncertain. It may have the common meaning of *ever;* then we shall render the sentence, *But the poet is said by everybody always to paint*—as Lessing himself says without hesitation der malende Dichter (*59*, 10). Or immer stands for immerhin (cf. *82*, 28), and we interpret, *But let the poet go ahead and paint.*

108. 1. **deutlich.** The emphasis is on this word; the whole description of the operation of perception is taken almost verbally from Mendelssohn; cf. *284*, 25 ff., *supra*, p. cxx, and *98*, 28. In a study *On the Limits of Descriptive Writing* (Ann Arbor, 1906), F. E. Bryant has a chapter (III) treating *Lessing's Psychology of Vision*, with the con-

clusion, "it is unquestionably wrong" (p. 14); and right or wrong, it is certainly far from adequate. We should bear in mind, however, that Lessing is dealing with a Wolfian conception, and that distinctness is not a quality of simple sensuous perception. The order of the processes in simple sensuous perception is the reverse of that indicated by Lessing, and whatever the comprehension (Begriff) of a whole may be, the perception (Wahrnehmung, Vorstellung) of a whole is not the result of Begriffen der Teile und ihrer Verbindungen (l. 8). Our first impression is a vague impression of totality, not without a sense of unity and correlation of parts; and from this we proceed, if we are so inclined, to a closer inspection of parts and a clearer or more distinct intellectual comprehension (Begriff) of the object. This last is a slow and gradual process. On the other hand, the eye, which ordinarily picks out so little from the multitude of details in the field of vision, and which knowledge and habit so supplement that imperfect images, though they lead to errors, serve all the ordinary purposes of sight, is undoubtedly capable of exceedingly quick passage from object to object, and from part to part. Words can designate all that the eye distinguishes in a scene as rapidly as the eye distinguishes; but if the scene contained nothing else than what the words enumerate, the eye would pass through the complete circuit before the enumeration were fairly begun. The view of things in nature gives us a vague impression of coexistent parts which is supplemented and rendered more and more distinct as we examine the parts one after the other; if we are content with the vague impression, our imagination supplies what is lacking in the most fragmentary visual image. The poet does not lack power to stimulate the imagination with equally slight and fleeting means so long as an indistinct impression of coexistent parts suffices for the purposes of the whole which he wishes to present. And such an indistinct impression fulfils the definition of sensuous effect made on the preceding page (*107*, 22). But to give us a distinct comprehension of an unfamiliar thing he can have no other recourse than to the method described on p. *108* (ll. 9 ff.), with its consequent disadvantages. On page *107* Lessing places vividness above distinctness, and makes vividness depend upon illusion. It would be Wolfian to hold that deutliche Vorstellungen are in and of themselves unesthetic (cf. Note to *94*, 1) and that distinctness of perception is the one thing that prevents illusion; consequently the poet whose only available method is the effort at distinct presentation of images is fore-

doomed to failure. Or we might say with Mendelssohn that distinctness of perception may enhance the esthetic value of an object by increasing our sense of its perfection; but that this distinctness is an auxiliary to sensuous effects, not a cause of them. With Lessing, finally, we shall have to agree that, whatever the facts of vision, exhaustive description of bodies has in poetry the effect that he describes (*108*, 14 ff.) and lacks the quality that he desires (*111*, 2), whether he has correctly accounted for the phenomenon (*111*, 4 ff.) or not.—32. **Haller**; cf. *supra*, p. xlv.

109. 1 ff. According to Haller's own Notes to his poem. the flowers described are: in the first stanza the Enzian, Gentiana lutea; in the second stanza, ll. 7–10, Löwenmaul, Antirrhinum; ll. 11–14, schwarz Meisterwurz, Astrantia major; l. 15, wilder Rosmarin, Ledum palustre; l. 16, Silene, Silene acaulis.—25. **nicht**, pleonastic after **leugnen**, as after fehlen above (*64*, 26). In his treatise *Über das Epigramm*, Lessing wrote, Wer kann leugnen, daß diese vier Zeilen nicht ein völliges Epigramm sind (L-M XI, p. 238).—32. **mit eins** (cf. *87*, 12) **gesehen**. As is pointed out above, we do not see in nature all the details that the poet has enumerated; but this fact does not facilitate the poet's task when he desires to give us a vivid impression of the whole by an enumeration of the parts. In this consideration rather than in Lessing's computation of time lies perhaps the explanation of the whole matter. Cf. *310*, 43.

110. 10. **die äußere Schönheit**; cf. *40*, 8.—21. **Huysum**, Jan van (1682–1749), celebrated Dutch painter of fruits and flowers.—Breitinger's (cf. *supra*, p. cviii) criticism is of course absurd; and Lessing's suggestion that the poet use flowers as symbols of expression for human emotions, or reveal the inner perfection of the vegetable kingdom, gives a hint of the real poetry of nature which is not a description of bodies.

111. 15. **dogmatisch** was then in common use for **didaktisch**. Du Bos (*Réflexions*, I, p. 65) calls Virgil's Georgics *un poème dogmatique*.—22. **nachdem** = je nachdem; cf. *25*, 8.

112. 2. **Horaz.** Herder points out (*261*, 19 ff.) that Lessing cites Horace and the others not quite in the sense that their words properly bear.—5. **männlich**, *mature*.—**Pope**, Alexander (1688–1744). **Versuche**; especially *Windsor Forest* (1713), written for the most part in 1704.—10. **Kleist**; cf. *supra*, p. xlv.—11. **das wenigste**, *very little*.—23.

Warburton, William (1698–1779), edited Pope's works with a commentary, London, 1751.

113. 4. **Marmontel,** Jean François (1723–1799), French poet. His *Poëtique française,* to which Lessing refers, was published in 1763. Lessing quotes: "I wrote these reflections before the attempts of the Germans in this form (the eclogue) had become known among us. They have put my ideas into practice; and if they should succeed in giving more attention to the moral content, and less to the detailed depiction of objects, they would excel in this species of literature, which is richer, more extensive, more abundant, and infinitely more natural and moral than that of rustic gallantry in the pastoral."

XVIII.

113. 18. **Mazzuoli,** Francesco (1503–1540), called Parmeggiano, or Parmigianino from his birthplace in Parma, was a painter of the Lombard school, an imitator of Correggio. No work of his is known to which Lessing may here have referred. Wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit Lodovico Mazzolino von Ferrara vor (c. 1481–1530), dessen erzählender Darstellungsweise auf kleinfigurigen Bildern die Aussage Lessings über den Raub der Sabinerinnen ganz entspricht (Schmarsow, *Erläuterungen,* p. 110). On the Rape of the Sabines, cf. *Æneid,* VIII, 635.—20. **Tizian,** Tiziano Vecellio (1477–1576). Lessing knew this picture only from the description of Richardson, *Traité de la peinture,* p. 43. The original, in the Villa Borghese at Rome, is now ascribed to Bonifazio (Schmarsow).

114. 9 ff. This suggestive figure has more force than that of a mere illustration. Artistic effects are often incalculable, and it is hazardous to dogmatize about a form of human activity in which reason plays but a subordinate part. Kunst is derived from können; and as Veit Valentin succinctly puts it (*Kunst, Symbolik und Allegorie, Zeitschrift für bildende Kunst,* XVIII, pp. 120 ff., 145 ff.) dem Künstler ist erlaubt, was er kann.—25. **Verwendung** = Abwendung; cf. *35,* 32.—28. **Mengs;** cf. Note to *32,* 13.

115. 15. As remarked above (Note to *10,* 22) this effect is noticeable in the figure of the Virgin in the Sistine Madonna.—19. **das Herz** = den Mut.—21. **Vollkommenheit des Ausdruckes.** In conversation with Eckermann (April 18, 1827) Goethe commended Rubens for

achieving an artistic effect by making in the same picture one shadow fall in one direction, and another in another direction.—30. **ein Schiff**: cf. *103*, 8.

116. 16. **gelten können . . . glauben.** This is an important recognition of the precedence of Kunstwahrheit over Naturwirklichkeit (*supra*, p. clxvii), and of the sovereignty of the human spirit over the senses and the phenomena that affect the senses. As Schmarsow fittingly observes (*Erläuterungen*, p. 111), Wir sind eben vor dem Bilde nicht ganz Auge, vor dem Gesang des Dichters nicht bloß Ohr, sondern vor beiden ganze Menschen.—27. **den neuern Sprachen.** English is in this matter inferior to Greek only to the extent that the lack of declensional endings sometimes causes ambiguity. We could say "curved wheels, brazen, eight-spoked" as well as Shakspere says "An unlesson'd girl, unschool'd, unpractised" (*Merchant of Venice*, III, 2).

117. 4. **Frau Dacier**; cf. *30*, 1.—5. **Unsere deutsche Sprache.** Modern German, like English, has come to be more and more a fortschreitende Sprache, mit zirkelnden Zügen (cf. Herder, *229* ff.),—indeed in some writers appositional constructions and participial phrases are so much a mannerism as to be disagreeable. Voss's translations of Homer and Goethe's style in epic poetry naturalized in Germany many Homeric turns of phrase. Voss translated *Iliad*, V, 722 f. thus:

> Hebe fügt' um den Wagen ihr schnell die gerundeten Räder
> Mit acht ehernen Speichen umher an die eiserne Achse.
> Gold ist ihnen der Kranz, unalterndes; aber darauf sind
> Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.

Goethe wrote in *Hermann und Dorothea*, 250 ff.—

> Also sprach sie behende, und zog, vom Steine sich hebend,
> Auch vom Sitze den Sohn, den willig folgenden. Beide
> Kamen schweigend herunter, den wichtigen Vorsatz bedenkend.

And in the *Achilleïs*, 148 f.—

> Aber Thetis erschien, die göttliche, traurenden Blickes,
> Vollgestaltet und groß, die lieblichste Tochter des Nereus.

Fichte (*Reden an die deutsche Nation*, ed. E. Kuhn, Berlin, 1869, p. 150) apostrophized the German princes in these words: Ihr beherrschet Völker, treu, bildsam, des Glücks würdig, wie keiner Zeit und keiner Nation Fürsten sie beherrscht haben. Kleist and Heine furnish abundant examples of such usage. That it is not new in German appears from the *Nibelungenlied* (Bartsch) 449:—

Diu Prünhilde sterke vil grœzlîchen schein.
man truoc ir zuo dem ringe einen swæren stein,
grôz unt ungefüege, michel unde wel:
in truogen kûme zwelfe helde küene unde snel.

19. **Zweideutigkeit.** There is no ambiguity when the postpositive adjective is inflected, as in Kleist's *Zerbrochener Krug*, 626 ff.—

Wir haben hier, mit euerer Erlaubnis,
Statuten, eigentümliche in Huisum,
Nicht aufgeschriebene, muß ich gestehn, doch durch
Bewährte Tradition uns überliefert.

20. **Im statu absoluto,** *in uninflected form.* — 29. **in dessen Rücksicht** = in Rücksicht worauf. — 31. **Thomas Gale** (1635–1702), English philologist, published *Opuscula Mythologica* at Amsterdam in 1688.— **Dionysius** of Halicarnassus, Greek rhetorician and historian, who lived in Rome under Augustus, and wrote among other works a Ῥωμαικὴ Ἀρχαιολογία, *Roman archeology.*

118. 7. **neuere Künstler.** *E.g.*, John Flaxman; cf. Frontispiece to the translation of the *Iliad* by Leaf, Lang, and Myers, New York, 1883; W. Helbig, *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*, Leipzig, 1887, pp. 311 ff., 395 ff.; A. S. Murray, *History of Greek Sculpture*, London, 1890, I, pp. 42 ff.; H. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, München, 1893, I, p. 74; H. Brunn, *Kleine Schriften*, Leipzig, 1905, II, pp. 13, 21 ff.; Joh. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893, I, pp. 46 ff.; *The Iliad of Homer*, edited by W. Leaf and M. A. Bayfield, London, 1898, pp. 448 ff.; W. Reichel, *Homerische Waffen*, Wien, 1901, pp. 146 ff.; William Ridgeway, *The Early Age of Greece*, Cambridge, 1901, I, pp. 473 ff. — 13. **Kunstgriff**; cf. Herder, *252* ff. — 19. **schwellen die Bilder.** Lessing assumes that the pictures were embossed. Homer does not describe the process, but suggests in lines 548, 562, 564, that the figures were inlaid; cf. Overbeck, *l. c.*, p. 52. — 26. **Schild des Äneas**; *Æneid*, VIII, 626 ff.

119. 6. **Hofmann.** The description of the shield culminates in a glorification of Augustus. — 20. **begafft, ꝛc.**; Lessing's very language is contemptuous. — 22. **Hier ist, ꝛc.** for Virgil's *illic, nec procul hinc, haud procul inde, hic, hinc*, etc. — 26. **als welcher** = da dieser, or indem er; cf. *76*, 33. — 31. **Enkel,** *descendants.* Æneas was the son of Venus and Anchises, and the rulers of Rome were supposed to be descended from Silvius, the son of Æneas and Lavinia.

120. 1. **Ehemann**; *i.e.*, Vulcan. — 6. **witzig**; cf. *23*, 26. — 7. **auf-**

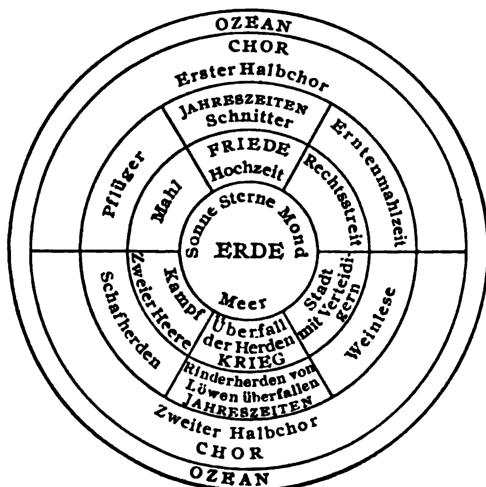
ſtutʒt; cf. *64*, 32.—20. **bei Gelegenheit des Stoffes**; *i.e.*, as being germane to the subject; cf. *3*, 6.

XIX.

120. 27. **Scaliger**; cf. *supra*, p. li.—**Perrault**, **Charles** (1628-1703), French Academician, author of the celebrated ***Parallèle des Anciens et des Modernes***, 4 vols., Paris, 1688-96.—**Terrasson**, Jean (1670-1750), likewise a member of the French Academy; he published *Dissertations critiques sur l'Iliade d'Homère*, Paris, 1715.—29. André **Dacier** (cf. *30*, 1) translated Aristotle's *Poetics*, Paris, 1692, and in the Commentary treated questions concerning the shield.—**Boivin de Villeneuve**, Jean (1649-1724), member of the French Academy, author of an *Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille*, Paris, 1715.—**Pope**, Alexander, in his *Observations on the Shield of Achilles*, vol. 5, pp. 144 ff. of his translation of Homer's *Iliad*, London, 1715 ff.

121. 2. **ebenso unrichtig** 2c.; *i.e.*, both incorrect and immaterial, and one in the same degree as the other. — 7. **Bemerkung** = **Beobachtung**.—8 ff. Modern views about the Homeric shield in general, and the shield of Achilles in particular, are conjectural, and differ according to interpretations of the insufficient evidence. In respect to essentials, however, there is something like a consensus of opinion. Homer may or may not have been describing an actual shield; he certainly did describe a type of shield that was familiar to himself and to his hearers. Its precise form is uncertain. Some scholars (*e.g.*, Brunn) hold that it was round; others (*e.g.*, Murray) think it was long, with gouges in the sides, like a violin; others (especially Reichel) maintain that it resembled the type found depicted in relics excavated at Mycenæ—originally round, but drawn inward at the sides; so that from the front it had the general appearance of a figure 8. Ancient round shields for votive purposes, made of thin bronze, with concentric rings and ornaments, though unknown in Lessing's time (cf. *121*, 8), have been found in Etruria and Umbria; cf. Helbig, *Das Homerische Epos*, pp. 312, 322. These and other relics suggest the probable appearance of the shield of Achilles. As to construction, there seems to be no doubt: the shield was in layers, the bottom one of ox-hide, the others of metal; and these, each of smaller diameter than the one upon which it lay, made with their edges a series of concentric rings

about a central knob. On this knob and the surrounding rings the pictures which Homer describes were made, probably by a process of inlaying, as was said above (Note to *118*, 19). In the determination of the number, position, and subject of the pictures, there are wide divergences of opinion, due to the method of Homer, correctly defined by Lessing, of translating the language of "painting" into the language of poetry, of enlarging upon a single scene, setting forth actions leading up to it and resulting from it; so that we cannot tell precisely where one picture leaves off and another begins. The whole was a kind of panorama of the world. On the central knob one saw the earth, sea, and sky; around the rim, the all-encircling ocean; in the interior rings, the seasons, with their characteristic occupations of plowing, reaping, herding; two cities, one at peace, with a wedding and a case at law represented; the other at war; further, two groups of dancers, young men and maidens. Reichel, believing there were but three rings about the knob, regards verses 587–606 as spurious, and accordingly rejects the groups of dancers along with another picture. This is a rather violent procedure. Brunn, who seems to me to follow the poet most closely, proposes the following diagram:—



Murray's diagram differs chiefly in the order of the pictures, he assuming that the poet did not describe the rings in the order of their occurrence, and arranging the choral dances next to the knob, then the seasons, then the cities (the city at peace in the upper semicircle, and the city at war in the lower), and lastly the river of ocean around the edge. This arrangement has the advantage of putting the groups of dancers in the smaller circle, and gaining space for the more significant and fuller pictures of the cities; but has no authority in the words of the poet. That both schemes make well-balanced and artistic wholes appears at a glance. — 14. **die konkave Fläche.** There is no suggestion in Homer that the inner side of the shield was covered with pictures. This would be quite out of the question in a shield of the Mycenæan type; and unnecessary in a shield of any type. — 18. **Vorstellungen** = **Darstellungen**; cf. *42*, 15. — 29. "Her shield in which he carved, on the convex side the battle of the amazons, and on the concave, the strife of the gods and the giants." The shield in question is that of Athena in the Parthenon.

122. 1 ff. "But the folk were gathered in the assembly place; for there a strife was arisen, two men striving after the blood-price of a man slain; the one avowed that he had paid all, expounding to the people, but the other denied that he had received aught; and each was fain to obtain consummation on the word of his witness. And the folk were cheering both, and they took part on either side. And heralds kept order among the folk, while the elders on polished stones were sitting in the sacred circle, and holding in their hands staves from the loud-voiced heralds. Then before the people they rose up and gave judgment each in turn. And in the midst lay two talents of gold." — 15. **Vorwurf**; cf. *38*, 18. — 23. **voraus**; cf. *87*, 4.

123. 2. **bei** = nahe, gleich. — 15. **mit der Schule,** *in scholastic terms.* — 16. **actu,** *actually, explicitly.* — 17. **virtute,** *virtually, implicitly.* — 18. **das letztere** refers to *virtute* and means the things suggested by the visible picture and to be inferred from it. Lessing here sharply distinguishes a poetic picture from a picture on canvas; and clearly explains what makes a moment fruitful or pregnant for the painter. The painter's moment is made to contain the past, the present, and the future. — 26. **einmal,** *once for all.* — 27. **Einheiten,** *unities* of action, time, and place.

124. 2 f. "There wrought he; also he fashioned therein; further-

more he set in the shield; also did the lame god devise." — 3 ff. Lessing is somewhat pedantic in insisting that each picture is indicated by Homer's use of introductory words (this use has no other merit above Virgil's — cf. *119*, 22 — than that it marks stages in an action and does not merely point to visible things); and he invalidates his own argument by explaining away, in his note, the absence of these words before the account of one picture, however good reason there may be for this absence. The introductory words call attention rather to the larger subjects treated in the different fields than to the particular scenes of these subjects; and Lessing's ten different pictures probably fall somewhat short of the true number. — 7. **als welche,** *this being a thing which;* cf. *76*, 33, *119*, 26. — 28. "Also he fashioned therein two cities."

XX.

124. 16. **wieder in meinen Weg.** The passages following the statement of fundamental principles in chapter XVI serve partly to illustrate, partly to modify those principles. Lessing declares that time and action furnish the proper subjects for poetry, and bodies in space the proper subjects for painting; affirming that Homer paints nothing but actions, and that if he has occasion to present an object, he contrives to give a history instead of a description of it (chapter XVI). Chapter XVII takes a negative turn: since the symbols of language are conventional, poetry, using language, *can* express, describe, or represent bodies; but it will choose to do so only when it has a didactic purpose; for by successive description and enumeration of parts it cannot give a vivid impression of coexistent totality. Chapter XVIII concedes to the painter the possibility of including in his picture two closely connected moments of time, and to the poet, of seeing and presenting a body from two or three different sides at once, if the subject of the one, and the skilful use of a favorably organized language by the other, lend themselves to this artful encroachment upon nature. But this privilege granted, it appears that Homer remained true to his preference for action even when he wished to describe such a well-defined object as a shield; he caused the shield to take form before our eyes; whereas Virgil described a shield that was already a finished product. Chapter XIX gives a detailed account of Homer's procedure in describing the shield of Achilles. This chapter is a kind of excursus; but it

is a very significant illustration of the practice of that poet whom Lessing regards as the model for poetic practice in general. These chapters deal chiefly with poetic description of bodies as such. In chapter XX the inquiry is directed towards the particular problem of the poetic description of bodily beauty.—21. **körperliche Schönheit.** Lessing adopts Mendelssohn's definition; cf. *supra*, p. cxviii, *40*, 8, *108*, 1 ff.

125. 19. Νιρεύς, ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε, "Nireus the most beauteous man that came up under Ilios" (*Iliad*, II, 673).—21. **Schilderung dieser Schönheiten;** cf. Herder, *267* ff.—24. **Manasses,** Greek scholar of the middle of the twelfth century, who wrote in verse a chronicle of the world reaching down to the year 1081. Lessing quotes from the Venetian edition, printed 1729–33.—30 ff.:—

"She was a very beautiful woman, with lovely eyebrows and complexion,
With beautiful cheeks and face, ox-eyes, snow-white skin;
Dark (or round) eyed, tender, a grove full of charms,
White armed, delicate breathing, beauty undisguised;
The complexion fair, the cheek rosy,
The countenance pleasing, the eye beautiful.
Inartificial loveliness undyed, natural;
A rose-colored fruit tinged her whiteness,
As if one should dye ivory with splendid purple.
Long-necked, dazzling white, whence she was often called
Swan-born lovely Helen."

Version of Sir R. Phillimore, who adds, "It seems like a bad translation of a Persian poem, or Chinese novel." Cf. Burke, *supra*, p. xcvi.

126. 17. **politische Verse,** *verses in popular measure; i.e.*, independent of the classical rules of quantity, and regulated by the mere counting of syllables.—18. **Ariost.** Lodovico Ariosto (1474–1533) published his *Orlando Furioso* in 1516. It is a continuation of Boiardo's *Orlando* (cf. Note to *48*, 13), and is a very artful collection of romantic narratives of adventure.—19. **Alcina** is a fairy.—21. **künstlich;** cf. *5*, 31.

127. 33. **Meinhard,** Johann Nikolaus (1727–1767), scholar, popular philosopher, and translator. His work on the Italian poets appeared at Braunschweig in 1763–64. Cf. Herder, *230*, 3.

128. 23. **Milton,** in *Paradise Lost*, I, 730 ff.—31. **Dolce;** cf. *supra*, p. liii.

129. 5. **zu haben scheint;** cf. *27*, 24.—**Tizian;** cf. *113*, 20.

130. 26. **bei dem Dichter sehe ich nichts;** cf. *109*, 19 ff.; and Herder, *268*, 21 ff., *270*, 22 ff.

131. 1. **pulcherrima Dido,** *most beautiful Dido*; cf. *Æneid*, IV, 60.—4. **jener alte Künstler** = Apelles; cf. Clemens Alexandrinus, *Pædag.*, II, 125 (Blümner).—10. **Anakreon,** Ἀνακρέων, lyric poet of Teos; flourished about 550 B.C.; cf. *287*, 25.—12. **Bathyll,** Βάθυλλος, Bathyllus, name of a boy.—27. "Enough! For I see her herself. Soon, picture, thou wilt speak."

132. 9. **Lucian,** Λουκιανός, Lucian, Greek poet of the second century A.D., especially celebrated for his dialogues. His works were edited by Reitz and printed at Amsterdam in 1743.—**Panthea** was a beautiful woman of Smyrna.—28. Εἰκόνες, *pictures;* cf. ikonisch, *32*, 30.

XXI.

The preceding chapter having shown how bodily beauty is not to be described in poetry, and pointing out at the end how three ancient poets avoided the attempt to describe it, chapter XXI indicates two methods by which the poet can treat bodily beauty: (1) by describing its effects; and (2) by transforming it into grace.

133. 7 ff. "Small blame is it that Trojans and well-greaved Achaians for such a woman long time suffer hardships; marvellously like is she to the immortal goddesses to look upon." Cf. Burke, *supra*, p. xcvi.—18. **Sappho,** Σαπφώ, Lesbian poetess who flourished about 500 B.C. Her unhappy love for the handsome youth Phaon is the subject of a tragedy by Grillparzer. The poem to which Lessing refers may be found in Bergk, *Poetæ lyrici*, No. 2.—17. **Erblickung** = Anblick; cf. *38*, 1.—25. **Reiz**; cf. Spence (*supra*, p. lxxxvii), and Mendelssohn (*supra*, p. cxx).—29. **Grimasse**; cf. *38*, 5, and Herder, p. *269*.

134. 20. **bestreitet** is a translation of *combatte* (l. 23). A more natural word would be kräuselt.

135. 4. **Wortverstand** = Sinn des Wortes.—6. **Amoris digitulo impressum,** *made by the delicate finger of Cupid.*—7. **Karnation** = Inkarnat, *flesh-color.*—14. **zu der obigen Anmerkung**; cf. *123*, 15.

XXII.

135. 17. **Zeuxis,** Ζεῦξις, celebrated Greek painter who flourished about 400 B.C.—**das Herz**; cf. *115*, 19.—23. **schildern zu können fühlte**; Latin construction, as above, *129*, 5.

136. 2. **Crotona,** the home of Milo; cf. *14*, 21.—13. **Vertiefung** = Hintergrund. — 15. **kühner lassen,** *produce a bolder effect;* cf. *40*, 21. — 21. **Turpe senilis amor,** *love in old men is hideous;* Ovid, *Amores*, I, 9, 4. — 29. "Yet even so, though she be so goodly, let her go upon their ships and not stay to vex us and our children after us" (*Iliad*, III, 159 f.). — 32. **Valerius Maximus;** cf. *34*, 33. — **Dionysius;** cf. *117*, 31.

137. 7. "Forthwith she veiled her face in shining linen, and hastened from her chamber" (*Iliad*, III, 141 f.). — 18. **sehen, was sie in Entzückung setzt;** cf. *9*, 12, *91*, 2. — **brünstig angaffen;** strong language; cf. *119*, 20. — 26. **Ist dieses,** *if this is the case.* — 27. **Hélène couverte;** correctly translated *136*, 5.

138. 4. **Ausdruck . . . Schönheit;** cf. *36*, 9 ff. — 8. **zu empfinden äußert;** cf. *129*, 5. — 13. **Dennoch findet man** ꝛc. This sentence was the starting point of a violent polemic with Klotz (cf. Note to *77*, 30). A reviewer of Klotz's book on *Geschnittene Steine* declared that Klotz had therein convicted Lessing of an unpardonable error; namely, in saying that the ancient artists appear not to have adopted many "pictures" from Homer. Realizing that the reviewer was serving merely as the mouthpiece of Klotz, Lessing defended himself in a series of letters, half a dozen of which were printed in Hamburg newspapers. The whole series, to the number of fifty-seven letters, subsequently appeared as the *Briefe antiquarischen Inhalts*, two volumes, Berlin, 1768, 1769. As usual, Klotz distorted Lessing's words and reproved him for something that he had not said. Lessing maintained that the ancient artists did not imitate (cf. *63*, 26) Homer as Caylus recommended modern artists to do; but either treated independently subjects that Homer also treated, or were inspired by Homer to treat his subjects or use his *motifs* after the rules of their own art. Lessing said: Ihre Gemälde waren Homerische Gemälde, weil sie den Stoff dazu aus dem Homer entlehnten, den sie nach den Bedürfnissen ihrer eignen Kunst, nicht nach dem Beispiele einer fremden behandelten: aber es waren keine Gemälde zum Homer. Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemälde zum Homer als Homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homer und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte (*Erster Brief;* L-M X, p. 235). And again: Ich habe an Beispielen gewiesen, wie sie [die Künstler] es anfingen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm [Homer] zu wetteifern, und mit ihm zu

dem nämlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz verschiedenen Wege zu gelangen (*Zweiter Brief;* L-M X, p. 237). Young, in his *Conjectures on Original Composition* (cf. Note to *63*, *26*), had given advice of similar purport to the poet: "He that imitates the divine *Iliad* does not imitate Homer, but he who takes the same method which Homer took for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality, drink where he drank, at the true Helicon, that is, at the breast of Nature. Imitate, but imitate not the composition, but the man. For may not this paradox pass into a maxim? The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them the more" (Second edition, London, 1759, p. 21). — 19. **des Apelles Diana;** cf. Pliny, XXXV, 36. — 23. **der alten Artisten ihr Geschmack;** double possessive, familiar in all colloquial speech, and frequent in Lessing; cf. *283*, 7, and des Majors seinen (*Minna von Barnhelm*, IV, 5). — 26. **dafür,** *to make up for this, instead, on the other hand;* cf. *45*, 7. — 29. **Abdrücke,** *counterparts*, like the impression of a die in wax, and with the suggestion of difference corresponding to the difference of material which gives the word a very different connotation from Kopie. — 32. Lessing adduces the *Bibliotheca Græca* (Hamburg, 1705–1718) of Johann Albert Fabricius (1668–1736), a celebrated philologist, rector of the Johanneum in Hamburg.

139. 2. The other traits have in each person or work only one property in common; namely, the fact that they harmonize with the trait in which the two persons or works resemble each other. — 7. **eher** = früher. — 8. **Phidias, Φειδίας,** renowned Athenian sculptor of the fifth century B.C. — 14 ff. "Kronion spake, and nodded his dark brow, and the ambrosial locks waved from the king's immortal head; and he made great Olympus quake." — 17. **Jupiter,** the famous statue in the temple of Zeus at Olympia, made chiefly of ivory and gold, enthroned, reposeful, and majestic. Little is known of the details; cf. Murray, *Greek Sculpture*, II, pp. 98 ff., 123 ff.; Overbeck, *Griechische Plastik*, pp. 344 ff., 356 ff. — 18. **propemodum** etc., *almost got from heaven itself.* — 19. **Wem dieses nichts mehr gesagt heißt,** *he who thinks this means nothing more.* — 27. **quanta pars animi,** *how much expression of the soul.* — 29. **das Haar.** In the free and expressive treatment of the hair Phidias was distinguished from all his predecessors.

Chapter XXI treats the question of bodily beauty in poetry; chapter XXII the same question with respect to painting, particularly as to

the manner in which ancient artists discovered in Homer beautiful figures which he did not describe, but of which he gave impressions vivid enough to inspire them to the creation of beautiful forms in their art. The succeeding chapters, leaving the question of beauty, take up the question of ugliness (of form; cf. *144*, 12) in poetry (chapter XXIII) and in painting (chapter XXIV); and the question how far the disgusting is available in either poetry or painting (chapter XXV).

XXIII.

140. 7. **die übereinstimmende Wirkung**; cf. *124*, 21.—9. **Auch die Häßlichkeit.** Ugliness, like beauty a quality of form or appearance, is also, like beauty, a state or condition, for the depiction of which the means of poetry, being successive, are not well adapted.—15. **Thersites, Θερσίτης.** In the *Iliad* (II, 211 ff.) Thersites, "ill-favored beyond all men that came to Ilios," and the object of universal contempt among the Greeks, reviles Agamemnon and attempts to stir up insurrection, with the object of persuading the Greeks to abandon the siege of Troy and return home. He is promptly rebuked and chastised by Odysseus; and from first to last the Greeks laugh at him.—**geschildert**; cf. *Iliad*, I, 217 ff.: "Bandy-legged was he and lame of one foot, and his two shoulders rounded, arched down upon his chest; and over them his head was warped, and a scanty stubble sprouted on it."—25. **von der Seite,** *with respect to;* cf. *102*, 10.—27. **für sich selbst,** *for its own sake.*—28. **vermischte Empfindungen.** The purpose of the arts is to give pleasure by means of beauty; and the perception of beauty is an unalloyed pleasure. As to the subjective effects of beauty, whether in nature or in art, Lessing adds little to the theories propounded by Mendelssohn (*supra*, p. cxix), though the correspondence of the two men shows that Lessing was quite capable of independent thinking on these subjects. In *Laokoon*, however, the psychology of esthetics, so far as Lessing treats it, is frankly credited to Mendelssohn. In the *Briefe über die Empfindungen*, and especially in the *Rhapsodie*, Mendelssohn points out that feelings need not be all pleasurable to give, in a complex, a pervading sensation of pleasure. Pity, for example (*Rhapsodie*, p. 248), ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande, und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist; and yet pity is the very object of dramatic

art in tragedy (cf. Note to *31*, 3), and people witness tragedies for the purpose of experiencing esthetic pleasure. Das Weinen ist eine vermischte Empfindung von Lust und Unlust und entspringt aus der anschauenden Erkenntnis des Kontrasts zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, die uns beide sehr nahe gehen. Daher weinen wir, wenn wir Mitleiden fühlen; denn das Mitleiden selbst gründet sich auf den Kontrast zwischen den moralischen Vollkommenheiten und physischen Unvollkommenheiten einer Person. Daher weinen wir, wenn wir jetzt glücklich sind und uns an unser voriges Unglück lebhaft erinnern; und dieses sind Freudentränen . . . Braucht es mehr, um zu beweisen, daß das Weinen eine aus Lust und Unlust vermischte Empfindung sei, und daß man alsdann nicht allemal unglücklich ist, wenn man es kann zu Tränen kommen lassen? Eben so wenig ist das Lachen ein untrügliches Kennzeichen des Glückes. Es gründet sich vielmehr, sowohl als das Weinen, auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit. Nur daß dieser Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr nahe angehen muß, wenn er lächerlich sein soll (*ibid.*, p. 256). Lessing's reference on p. *141* is to this passage.

141. 4. **das Lächerliche.** In the years 1755–57, Lessing had in mind to write an essay on the Ridiculous, and made many references to his plan in letters to Mendelssohn; cf. L–M XIV, p. 204; XVII, p. 120. — 12. **Opposita,** *contrasting elements;* cf. **Gegenstellung,** *4*, 21. — 15. **Äsop** is represented as a cripple in an admirably characteristic statue now in the Villa Albani at Rome; cf. Ziehen, *Anschauungsmaterial*, p. 18. — 17. **Mönchsfratze,** *monkish whimsy.* — **Γελοῖον,** *comicality.* — 28. **Mitleid.** So Mendelssohn says also.

142. 1. **Wycherley,** William (1640–1715), English playwright. — 8. **Οὐ φθαρτικόν,** *harmless.* Aristotle said, "For the ludicrous is merely a subdivision of the ugly. It may be defined as a defect or ugliness which is not painful or destructive." — 10. **mein Freund,** Mendelssohn. — 14. **teurer zu stehen kommen**; cf. *88*, 19. — 20. **Verhetzungen** = Aufhetzungen. — 28. **schädliche Häßlichkeit**; cf. Herder, *273*, 17.

XXIV.

144. 12. **Häßlichkeit der Formen.** Lessing speaks, as he says, only of the ugliness of form (cf. *35*, 9) — just as beauty is in his definition (*40*, 8) a quality of form — and he has regard only to esthetic values, not postulating any necessary relation between ugliness of form and

ugliness in the moral sphere, or evil. As between Thersites, Edmund, and Gloucester, there is no moral difference; but Edmund is not esthetically ugly. The idea of harm does indeed belong in the domain of morals, and the distinction between the ludicrous and the terrible is based upon moral grounds; but, Lessing says, the poet may make use of both the ludicrous and the terrible, if he wishes to arouse mixed feelings. The question now turns to the painter. — 16. **Als jener gehören ihr** = ihr als nachahmender Fertigkeit gehören. — 17. **schließt sie sich . . . ein** = schränkt sie sich ein, or beschränkt sie sich. — 20. **Kunstrichter** is Mendelssohn; cf. *Schriften*, IV, ii, pp. 11 ff. — 25. **künstlicher Betrug**; cf. *23*, 5.

145. 17. **abstrahieren** = absehen; cf. *5*, 25; *36*, 18.

146. 8. **Anzüglichkeit** = Anziehungskraft. — 16. **in der Malerei.** So long as "painting" has for its goal the representation of beauty, and especially beauty of the human body, it is clear that ugliness can be admissible only in slight measure and for special purposes such as Lessing has indicated. At this point, however, the danger of reasoning about such a collective idea as that expressed in Lessing's word Malerei becomes manifest. Here we must distinguish between painting and the various forms of plastic art. Nobody needs to be reminded that Murillo's street urchins (cf. Ziehen, p. 53) are far from beautiful and would be absurd if carved in marble; but few would deny the charm which surrounds these homely figures on the master's canvas. The possibilities of painting, strictly so called, are by no means limited to the range of the beauties of the human body. Instead of having for its subject bodies in space (*101*, 14), painting treats space in which there are bodies — these bodies may be beautiful or not. We have only to consider how the painter fills his canvas with lights, shades, and colors, to appreciate the difference between a picture and a relief — in which there is at least a background — and still more between a picture and a statue, which stands alone and apart, exalted upon its pedestal into the freedom of the air. Those who speak of the "poetry of painting" are much more just to this art than Lessing was, whose principal interest, after all, was in poetry and not in painting. Cf. the very suggestive chapter (VII), *Überwindung der Körper-Schönheit und -Hässlichkeit in der Malerei*, in Schmarsow's *Erläuterungen*, pp. 64 ff.; Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form*, Strassburg, 1908; and L. Volkmann, *Grenzen der Künste*. — 19. **lächerlich bleiben**; cf. *38*, 3 ff.

— 29. **ein Gelehrter**; Klotz; cf. *138*, 13. Klotz's *Epistolæ Homericæ* were published at Altenburg, 1764. — 30. **auf einen andern Ort**; cf. the fifty-first of the *Antiquarische Briefe.*

XXV.

147. 1. **der angeführte Kunstrichter,** Mendelssohn, *Schriften*, IV, ii, p. 12: Die unangenehmen Leidenschaften der Seele haben aber noch einen dritten Vorzug vor dem Ekel und andern widrigen Empfindungen des Körpers, dadurch sie außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln. Dieser ist, daß sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht &c. — 21. **dadurch** = wodurch.

148. 2. **ihm** = dem Ekel. — 13. *L.c.*, p. 11. — 25. **gepletschte** = plattgedrückte. — 29. **dem Ekel**; cf. Herder, *276*, 24 ff.

149. 23. **als ein Ingrediens.** Wer behauptet, daß der Ekel als solcher in seiner Mischung möglicherweise nichts Angenehmes habe (Lessings Laokoon), kennt die Natur dieser Empfindung nicht (Grillparzer, *Werke*, ed. Sauer, XVIII, p. 43).

150. 4. **Kenner,** *The Connoisseur.* — **Chesterfield,** Philip Dormer Stanhope, Earl of (1694–1773). — 19. **Philoktet**; cf. *28*, 4, *42*, 5 ff. — 28 ff.

NEOPTOLEMUS. I see no trace of human creature here.
ODYSSEUS. Nor food, nor household implements to cook it.
NEOPT. A mass of leaves heaped up to form a couch.
OD. All bare besides. Naught else beneath the roof.
NEOPT. A bowl made all of wood, the workmanship
Of some rude hand; see too some firewood.
OD. And this is all the treasure that he hath.
NEOPT. Alas! Alas! these reeking rags behold,
The solace of his wounds, laid here to dry.

Transl. Sir R. PHILLIMORE.

151. 9. "Beard befouled and hair filled with clotted blood." — 13. **Marsyas, Μαρσύας.** According to the Greek legend, Marsyas took up the flute which Athena had invented and discarded because the playing of it distorted the face, and challenged Apollo to a contest in music. The Muses as judges were about to award the prize to Marsyas when Apollo sang to his lyre, and won it. To punish Marsyas for his presumption, Apollo flayed him alive. — 14 ff. "The skin is torn from all the limbs of the wailing man; his whole body has become one

raw wound; blood flows at every point; the nerves are exposed to view; the throbbing veins beat uncovered; you may count the protruding entrails and the gleaming fibres of the breast."

152. 2. **Gefühl**; namely, disgust.—6. **aus der Acht schlagen**; stronger expression than the more usual außer Acht lassen.—9 ff.: "When she sees her (hunger) from a distance . . . she delivers the mandate of the goddess; and having tarried a while, although she stood at a distance and had hardly arrived there, she seemed even to feel hunger herself."—18. **Erisichthon**, Ἐρυσίχθων, Erysichthon, son of Triopas, King of Thessaly, offended Ceres by felling trees in a grove sacred to her. Thereupon the goddess commissioned an oread to go to Hunger and beg her to enter the entrails of Erysichthon. The story is related by Ovid in the *Metamorphoses*, VIII, 809 ff., and by Callimachus, Καλλίμαχος (a grammarian and poet of Cyrene and Alexandria; third century B.C.), in his hymn Εἰς Δήμητρα, *To Demeter*. Cf. *Callimachi Hymni et Epigrammata, iterum ed.* Ulr. de Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, 1897, p. 53.—29. **Apollonius**; cf. *96*, 11.—**Phineus**, Φινεύς, a king in Thrace, in order to please his second wife blinded his sons by his first marriage. To punish him, the gods sent harpies, who took his food away from before his eyes, and defiled it. The **Harpies**, Ἅρπυιαι, were monsters with the heads of maidens, human arms, but huge claws. They were driven away from Phineus by the Argonauts.

153. 1 ff. "If it happens that they leave a little of the food behind, it emits a foul and intolerable stench. No human being could bear to be near it an instant, even though he had a heart of adamant. But bitter need and hunger compel me to remain and give remnants to my wretched stomach."—8. **Beim Virgil**; namely, *Æneid*, III, 212 ff. In his wanderings, Æneas comes to the Strophadian Islands, whither the harpies have gone after being driven from the house of Phineus. The harpies disturb Æneas and his companions at their meal, a battle ensues, and Æneas overcomes Celæno, one of the monsters. She predicts, however (l. 225), that the Trojan fugitives shall never found a city in Latium until, compelled by dire hunger, they eat even the tables upon which their food is set. Arrived in Italy, the fugitives make dishes of bread, and fulfil the prophecy by eating these.—12. **Dante Alighieri** (1265–1321); **bereitet** = bereitet vor.—13. **Ugolino.** In the first part of the Divine Comedy (*Inferno*, XXXII, 124 ff.), Dante depicts Count Ugolino in the act of eating the back of the head

of his enemy, the archbishop Ruggieri; and in the following canto Ugolino relates how the archbishop had betrayed him and confined him with his sons in a dungeon. As they were left to starve, Ugolino bit his hands for woe; whereupon his sons offered him their own flesh to eat. The German poet Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) treated this subject in dramatic form: *Ugolino, eine Tragödie*, 1768.—24. **Pordenone,** Italian painter (1483–1540), so called from the place of his birth.—28. **Fäulung** = Fäulnis.

154. 15. **trub**; cf. *24*, 30.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

Titel.

The title-page of the *Erstes Wäldchen*, reproduced in this volume, is similar in general appearance to the title-page of *Laokoon*, and the excellent vignette of Socrates with which it is adorned is a suggestion both of critical independence and of sympathetic fellowship with the circle of Lessing's friends in Berlin, whose trade-mark, so to speak, in the *Literaturbriefe* and the *Allgemeine deutsche Bibliothek* was a head of Homer. The choice of a motto from Logau was a personal compliment to Lessing, the editor of Logau (cf. *supra*, p. xviii). Before the end of the year 1769, however, the *Erstes Wäldchen* was sold with another title-page, on which, instead of the head of Socrates and the motto from Logau, there appeared these words adapted from Quintilian (X, 3, 17): *Qui primo decurrere per materiam volunt et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt,—sylvas vocant; i.e.*, "those who wish first to run through their matter and, according to zeal and impulse, write on the spur of the moment—they call these writings *forests*." The concluding words of Herder's *Erstes Wäldchen*, which we have omitted from the text, still further explain the fanciful title: In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Begriff von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung; ich wünschte nur, daß meine Leser die etwas trocknen und verschlossenen Pfade dieses ersten Teils übersehen möchten, um hinter denselben zu freiern Aussichten zu gelangen. As Gustav Kettner points out (*Herders Erstes kritisches Wäldchen*, Naum-

burg, 1887, p. 16), Quintilian meant a first draft, Herder a collection of materials corresponding to Lessing's *collectanea;* cf. *25*, 25.

I.

161. 6. **Demokritus**; cf. *38*, 3. Referring to Plutarch (*Vit. Æmil.* I), Winckelmann had said (*Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung*, *Werke*, I, p. 147), Nach des Demokritus Vorgeben sollen wir die Götter bitten, „daß uns nur glückliche Bilder vorkommen," und dergleichen Bilder sind der Alten ihre. — 8. **Bildsäule** = Statue. — 10. **ἐποίησε**, *fecit, he made it;* signature implying completion of a work. — 11. **diese Sprache**; *i.e.*, the characterization of one art in terms of another. — 12. **bleiben**; *sc.* zu eigen. — 17. **Smintheus**, **Σμινθεύς**, *killer of mice*, from σμίνθος, *mouse;* cf. *Iliad*, I, 39.

162. 6. **lebt und webt**, common rhyming doublet, *lives and moves and has his being*. — 7. **wie er selbst schreibt**, letter to Hagedorn dated Florence, Jan. 13, 1759 (*Werke*, I, p. 276): Ich habe die ältesten griechischen Dichter und Skribenten bei dieser Arbeit von neuem gelesen. Homerus folgt noch immer bei mir nach dem Morgensegen.—14. **Ilissus**, **Ἰλισσός**, a river of Attica flowing from Mt. Hymettus. Near it were a grove sacred to Apollo, and the lyceum of Aristotle and the peripatetic philosophers. — 20. **gegen**, *in comparison with*. — 22. **Vorwurf**; cf. *31*, 25. — 29. **Acta Litteraria**, a magazine edited by Klotz; cf. *138*, 13. — 30. **Huch**, Ernst Ludwig Daniel, professor at the gymnasium in Zerbst, where the essay referred to was published in 1767.

163. 4. **Ulysses**; cf. *Odyssey*, XII, 165 ff. Not a very happy simile; Odysseus stopped up the ears of his companions only. — 6. **genug, als daß**; cf. Note to *32*, 15. — 8. **Vor und hinter demselben**; *i.e.*, the first chapter of *Laokoon*, and the appended chapters XXVI–XXIX, which we have omitted. **Was** refers to the polemical matter in those chapters, and is the subject of **sind**. The German idiom makes the verb plural if the predicate nominative is plural; *e.g.*, die ganze Reisegesellschaft sind Engländer.—9. **Parerga**, plural of **πάρεργον**, *subordinate matter*. — 16. **sind**; plural because the subject is logically, though not grammatically, plural. — 29. **Kunstrichter des Dichters**. Herder is justified in thus emphasizing Lessing's greater competence in poetry than in the formative arts, especially when Lessing is compared with Winckelmann. And though Lessing

undertook to define the limits of both painting and poetry, he actually gives more attention to poetry. — 32. **vorgreifen, vorarbeiten,** *anticipate, get in the way of, precipitately undertake the work of.*

164. 6. **historische Metaphysik des Schönen**; *i.e.*, a philosophy of the beautiful as it may be built up upon a foundation of historical knowledge of the arts. In the short essays to which we have referred above (p. cxxxiii) Winckelmann treated esthetic questions in philosophical form; and in his History of Art, he included many theoretical considerations, but generally apropos of particular examples. His *Geschichte* was both historical and expository; he recorded the objective facts, and sought at the same time to determine the causes that had contributed to produce them; he demonstrated the beauty of an individual statue, and also investigated the general laws of beauty. In chapter 24 of the *Erstes Wäldchen* (here omitted) Herder speaks of having made many notes and queries in connection with his seven perusals of Winckelmann's great work. These have to do especially with the distinction between Geschichte and Lehrgebäude, with the conditions favoring the development of an artistic sense among the Greeks, and with the influence of national character in the arts. Part of this material Herder prepared for the second edition of the second series of *Fragmente*, reprinted from the MS. in *Werke*, II, pp. 109 ff. The more important passages in the first five chapters of the rest are reprinted in *Werke*, IV, pp. 201 ff.— 20. **Kunstwerk**; cf. the distinction between Werk and Energie, *265*, 5.

165. 12. **τεταγμένον**, perfect passive participle of **τάσσω**, *arrange.*— 13. **Einsprünge**, *excursuses.*

This characterization of the style of Winckelmann and Lessing is justly admired. Cf. the obituary notice on Lessing that Herder contributed to Wieland's *Teutscher Merkur* in October, 1781 (*Werke*, XV, pp. 51, 486), the *Andenken an Winckelmann* in the September number of the same magazine (*Werke*, XV, pp. 36 ff.), and the *Denkmal Johann Winckelmanns* (1778 *Werke*, VIII, pp. 437 ff.).

II.

166. 1. **Wie abwechselnd.** Die Verschiedenheiten, die im Homer selbst vorkommen, haben für uns nicht mehr die Bedeutung wie in Herders Tagen, da wir darin den Niederschlag verschiedener Über-

arbeitungen erkennen. Vgl. O. Immisch, *Die innere Entwicklung des griechischen Epos*, Leipzig, 1904 (Schmarsow, *Erläuterungen*, p. 86).—7. **Sehr selten.** Quite right. Lessing cites no passage in which a Greek *warrior* falls with a cry; and, indeed, the only Homeric heroes who so fall are Trojans (Blümner, pp. 489 f.). Herder is right, furthermore, in attributing to individual character the behavior of Venus, Mars, Phereklos (Φέρεκλος), and the others who cry out when wounded. —17. **ein feiger Flüchtling**; a fugitive, but not said by Homer to be cowardly. He receives a painful wound in the back.— 24. **Ichor**, ἰχώρ, *blood of the gods*.—29. **Wäre dies**, *if this were the case;* cf. *137*, 26.

167. 10. **ungezweifelter** = unzweifelhafter, gewisser, sicherer. Modern usage hesitates to put a past participle in the comparative degree.—27. **eine eigne Menschenseele.** Thus early we come across Herder's characteristic philosophy of individualism, his insistence upon the sanctions of individual peculiarity.

168. 1. **Hannibal** (246–180 B.C.), Carthaginian leader, implacable enemy of Rome. As to his laugh, cf. Livy, 30, 44.—29. **Ist's**, *is it the case;* cf. *166*, 29.

169. 6. **getroffen werden** = getroffen zu werden. Herder was fond of making a substantive of an infinitive.—13. **Nur die Feigen.** This is an overstatement of Herder's case. The particular circumstance is not always cowardice.—28. **Ausschweifung**; cf. *26*, 8.—33. **wo** = wie, as often in North German colloquial speech.

At the beginning of this discussion, Herder accepts Lessing's proposition, Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes (*28*, 13). He shows that Lessing's illustrations from Homer do not illustrate. Obviously, Venus and Mars are treated by Homer in rather a humorous vein, so far as these matters are concerned; cf. *Iliad*, V, 419, 429, 888, ff. Herder corrects Lessing's hasty and ill-founded generalization and, by destroying the force of the illustration, he invalidates the authority drawn from Homer for Lessing's assertion daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes ... gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann (*31*, 8). The following chapter shows, however, that, although the Greeks did not cry out, they were not callous, but were people of sensitive feeling, not ashamed of tears when their hearts were touched. With true romantic ardor, Herder also demonstrates the same capacity for feeling in other nations than the Greek.

III.

170. 10. dürfte, *need*, as often in Herder; cf. Lessing, *40*, 19.

171. 10. Priam's son is, of course, Paris.—13. Lappländer. In the latter half of the eighteenth century the Germans and the English developed a sentimental interest in the popular poetry of Lapland. The source of their very imperfect information about the subject was Johan Scheffer's *Lapponia*, Frankfurt, 1673. In his Volkslieder (1778, 1779, *Werke*, XXV, pp. 92 f.) Herder included translations of two putative Lapland songs, *Ans Renntier* and *Die Fahrt zur Geliebten*. Cf. F. E. Farley, *Three "Lapland Songs"* in the *Publ. of the Mod. Lang. Assn.*, XXI, pp. 1 ff.—Scythen are well known from Goethe's *Iphigenie*.—17. Allegorie; *i.e.*, the interpretation of the passage as having a meaning for which the story furnishes but the forms of expression.—As to the question at issue, it is evident that Lessing reads into Homer an interpretation that suits the purpose of his argument, to establish a difference between the Greeks and the Trojans. He thereby does considerable violence to Homer's words: Priam did not forbid the Trojans to *weep*, he forbade them to *wail aloud;* meaning, according to modern views, such a ceremonial wailing for the dead as is familiar among oriental and some occidental peoples. For such wailing there was no time; and Herder, reading the meaning rather out of the situation than into it, shows that there were other reasons also why the Trojans should not have indulged in wailing. Here, again, Lessing's illustration does not justify the sweeping generalization that the Trojans were barbarians. But his main contention, that the Greeks were better disciplined, and that discipline among the Greeks did not mean stoicism, is unshaken by Herder's criticism, and must remain unshaken; for Herder is himself of the same opinion, as he goes on to say (l. 20).—24. elegische Poesie. The Greek ἔλεγος was a *song of mourning*, a *lament*, without reference to form. But since distichs were most commonly used in these songs, ἔλεγος got to mean a *song of mourning in distichs*. A distich consisting of a hexameter and a pentameter was called ἐλεγεῖον, and the plural of this word, ἐλεγεία, came into use with the meaning *elegiac poem*, but only with reference to the meter. The Greeks had elegies on war and politics, as well as elegiac laments. Among the Romans, Ennius used the elegiac distich in epigrams; Catullus and Ovid used it in plaintive and amatory poetry. In Germany the elegiac distich was imitated by Gottsched, Ewald

von Kleist, Uz, Ramler, Klopstock, and many others, including Goethe (*Alexis und Dora*), and Schiller (*Der Spaziergang*). Elegies were, however, also written in hexameters and rhymed couplets, *e.g.*, by Bodmer, Haller, J. A. Schlegel, and Hölty. Herder derides the attempts of contemporary poetasters to imitate the classical forms, and speaks of the elegy as a kind of poetry treating a special set of subjects. In the third series of his *Fragmente* (*Werke*, I, pp. 477 ff.) he had printed a running commentary on Abbt's essay, *Von Nachahmung der lateinischen Elegien*. Referring to Mendelssohn, Abbt had defined elegy as follows: Man könnte sie überhaupt erklären als die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen. Herder said [Betrachtung unsers eignen Zustandes], dies ist die Residenz der Elegie, und alles Vorige, . . . sofern es sich unserm Selbst nähert, sofern wir Anteil daran nehmen. Fehlt diese Beziehung auf uns selbst, so kann die Elegie ein schönes Exercitium stili werden, aber nie ein Meisterstück (*Werke*, I, p. 486). Abbt having died in November, 1766, Herder printed in 1768 the *Torso von einem Denkmal* referred to above (p. clvi); and in the summer of 1768 he wrote, but never published, a second essay, *Über Thomas Abbts Schriften* (*Werke*, II, pp. 295 ff.). In this second essay the second chapter, *Über die Elegien*, is a working over of the running commentary above mentioned. Taking up Abbt's definition, Herder queries, Aber der vermischten Empfindungen? Wie, wenn das Frohe und das Leidbringende gleich vermischt, wenn gar das Frohe überfließend wäre? Noch immer vermischte Empfindungen; aber noch immer Elegie? Nein! und so streiche ich auch dieses philosophierende Wort weg und sage: Elegie ist die sinnlich vollkommene Sprache gemilderter trauriger Empfindungen (*Werke*, II, p. 303). After further discussion, Herder sums up (p. 307): In der Elegie herrsche nicht Freude, zu der sich nur einige Traurigkeit mischt, sondern wirkliche Traurigkeit; nicht Traurigkeit, die durch eine zu nahe Gegenwart wirklich wird; sonst übermannt sie das Vergnügen; sondern eine etwas entferntere Betrübnis: nicht aber so entfernt, daß ich bloß durch Illusion Teil nehme; oder so heftig, daß bloß die Vorstellung der Illusion das wirklich Unangenehme verhindern kann; sondern gar keine Illusion, meine Betrübnis. Und nun glaube ich, ist der Gegenstand bestimmt: meine (und zwar ohne Illusion meine) Betrübnis (dies schließt schon alles Heftige aus) gemildert (aber wieder nicht durch die Illusion, sondern wirklich) gemildert, durch die Entfernung; entweder also der vergangenen Zeit, daß nur eine sanfte Träne des Andenkens übrig geblieben,

oder der Zukunft, daß meine prophetische Bangigkeit einige entfernte, aber dunkel entfernte Unlust erblicke, oder der jetzigen Zeit, nur daß Ungewißheit, Hoffnung, oder denn endlich Untrostlosigkeit (ich weiß nicht, wie ich den Zustand der Seele nennen soll, der da fühlt, das er nicht verzweifeln werde) die Unlust entfernt zeige: das sind die Empfindungen der Elegie. It is characteristic that Herder dwells upon the emotional content of elegiac poetry and has nothing to say about its form except that it is not a mere matter of form. Most of Lessing's distinctions, on the contrary, are based precisely upon considerations of form. Herder's criticisms are therefore here and elsewhere mostly supplementary observations made from a different point of view. — 28. Cf. *Ars Poetica*, 75 f.: —

> "Versibus impariter junctis querimonia primum,
> Post etiam inclusa voti sententia compos."

"In alternating dissimilar verses [*i.e.*, hexameters and pentameters] lamentation was first expressed, and afterwards the feeling of desire attained."—32. *Iliad*, VIII, 57: "Of forceful need, for their children's sake and their wives'."

172. 9. **bei sonst großen Dichtern,** *even though it has poets great in other things.* — 15. **Regner Lodbrog,** a mythical Danish king, whose death-song is contained in the Krákumál, a Norse poem of the late twelfth century (ed. Rafn, Copenhagen, 1826). Herder became acquainted with this song in D. Schütze's translation of P. H. Mallet's (French) *History of Denmark* (1765), which he reviewed in a Königsberg newspaper in August of that year; cf. *Werke*, I, pp. 73 ff.—On Regner see Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*, lib. IX, ed. A. Holder, Strassburg, 1886, and J. Jónsson in the *Arkiv för Nordisk Filologi*, N. F. XIX, pp. 264 ff. (1907).— 19. **Odin.** Following the Scandinavian tradition, Mallet makes of the god Odin (Woden) a semi-mythical king who came from the East and established his dynasty in Scandinavia; cf. Herder, *Werke*, I, p. 264.— 30. **Ella,** king in England who defeated Regner.

173. 5. **Göttinnen,** *valkyries*, the maidens of Odin who selected the heroes that should fall in battle and thereby gain admission to Walhalla (seinen Palast). — 9. **Lessings Bemerkung**; cf. *29*, 8. — 11. **Schriften.** The author was Gerstenberg; cf. Note to *153*, 13. In the eighth letter he speaks slightingly of Macpherson's *Ossian* (cf. Note to *259*, 21) and enthusiastically of Percy's *Reliques*, and then calls attention to several Danish folk-songs, one of which is that referred

to here. In the *Volkslieder* (I; 3, 6) Herder had printed the song of Asbiörn Prude after Bartolinus (cf. *29*, 30) and the modernized Danish version of a collection entitled *Kiampe-Viiser*, Copenhagen, 1739.— 15. **männlich**; cf. *112*, 5.—17. **Rieselstein**; cf. *29*, 15.

174. 4. **Taten . . . Empfindungen**; cf. *28*, 25.— 7. **Semonen**, *semones, demigods*. Herder adopts the etymology of Martianus Capella (first half of the fifth century A.D.): *semis* as if from *semidei*. The Semones were Italic deities of doubtful origin. One of them, Semo Sancus Dius Fidius, who had a temple on the Quirinal, was by some identified with Hercules.—9. **in diesem Stück**; cf. *24*, 11.—17. **Wo dies nicht ist**; cf. *166*, 29.

175. 2. **Er äußerte seine Schmerzen.** Herder illustrates this proposition by citing several scenes in *Ossian*. His enthusiasm for *Ossian* also found expression in a review of a translation into German hexameters by M. Denis (1768); cf. *Werke*, IV, pp. 320 ff.; and in the *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*, the first article in the volume *Von deutscher Art und Kunst* (1773); cf. *supra*, p. clx, Note 1.

IV.

175. 21. **Vaterland**; cf. Herder's patriotic pamphlet, *Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* Riga, 1765 (*Werke*, I. pp. 13 ff.).—23 ff. Inexact quotation from Klopstock's *Ode am Feste der Souveränetät in Dänemark* (1771), later entitled *Das neue Jahrhundert*.

176. 10 f. These songs are a national treasure, and the feeling that they celebrate and arouse is a national feeling, patriotism.—14. **nachdem** = je nachdem; cf. *25*, 8.— 16. **Beispiel**; in the sense of the fortitude traditionally attributed to Odin.—23. **Entfernung**, *sense of separation from.*— 28. **Ovid.** The reference is to the poems written during his banishment in Pontus: *Tristia ex Ponto.*—**Bussy-Rabutin**, Roger comte de (1618–1693), a cousin of Mme. de Sévigné, having incurred the enmity of Louis XIV, was imprisoned for a year in the Bastille, and then banished from the court for sixteen years more. He wrote a *Discours du bon usage des afflictions et des adversités.*

177. 12. **Priamus**; cf. *Iliad*, XXII, 405 ff., XXIV, 161.—15. **Hektor**; cf. *Iliad*, VI, 466 ff. and Schiller's poem, *Hektors Abschied von Andromache.*—16. **Elektra**, in the tragedy of the same name by Sophocles.—17. **zu ihren Vätern**; cf. Judges, 2, 10.

178. 1. **Ulysses**; cf. *Odyssey*, I. — 2. **abenteuerlich**, say *extravagant*, as befitting the hero of a romance of adventure. — 5. **Haller** (*supra*, pp. xlv. ff.), *Trauerrede beim Absterben seiner geliebten Mariane* (1736). — **Klopstock**, *Hinterlassne Schriften von Margareta Klopstock* (1759); cf. Herder, *Werke*, I, p. 477, Anm. 2. — **Canitz** (*supra*, p. xliii), *Klagode über den Tod seiner ersten Gemahlin* (1695). — **Oeder**, Georg Wilhelm (died about 1750), a poet about whom little is known. Lessing mentioned him in a review published in the *Vossische Zeitung*, July 16, 1754, as a strong poet, the translator of one of Young's *Night Thoughts;* cf. L–M V, p. 419. — 22. **Jolaus**, Ἰόλαος; cf. Hesiod, *Theogony*, 317. — 23. **Achates**, the *fidus Achates* of the *Æneid; e.g.*, I, 188. — **Orestes und Pylades**; cf. Goethe's *Iphigenie* and *77*, 17. — 24. **Pirithous**, Πειρίθοος, Περίθοος; cf. Sophocles, *Oedipus Coloneus*, 1594. — **Jonathan**; cf. 1 Sam. 18 ff. — 29. **Patroklus**; cf. *184*, 13. — 30. **David**; cf. 2 Sam. 1, 11, 17. — 31. **die Welt**; *i.e.*, the conditions of life, or society.

179. 6. **ein böotischer** ἱερὸς λόχος, *a Bœotian sacred band;* cf. Dinarchus, Δείναρχος, ed. F. Blass, Leipzig, 1888, Oration I, 73, p. 32. — 24. **Polyphem**, Πολύφημος, Polyphemus, a cyclops, whose eye Odysseus bores out; cf. *Odyssey*, I, 70. — **Theocritus**, Θεόκριτος (third century B.C.), represents in his eleventh idyll Polyphemus singing a love-song to Galatea, of whom he was enamored. — 25. **Chateaubrun**; cf. *45*, 2. — 31. **Die schottischen Helden** are the heroes of Ossian.

180. 2. **seinem**; apparently a slip for ihrem. — 3. **ab** contrasts with **hinein** and equally with it, modifies **geraten**. — 5. **und also**; *sc.* ist. — 22. **Briefe.** Herder may have had in mind two volumes of letters between Johann Wilhelm Ludwig Gleim and Johann Georg Jacobi, published in Berlin in 1768. This was, however, an age of sentimental letter-writing, as may be seen, for example, in the letters of Winckelmann. — 25. **fad**, French *fade, insipid.* — 26. **gotisch**; cf. *92*, 16. — **aus den mittlern Zeiten** = aus dem Mittelalter. — 28. **Parenthyrsus**, παρένθυρσος, *false sentiment, affectation of style,* Bacchic frenzy in the wrong place. Cf. Longinus, III, and Winckelmann, *Gedanken*, DLD 20, p. 25.

181. 10. **treffender an das Herz**; a condensed and vivid expression, illustrating Herder's fondness for the participle; cf. *167*, 10. The more regular idiom would be trafen mehr an das Herz. — 32. **bei Homer**; cf. *Iliad*, IV, 473: "Next Telamonian Aias smote Anthemion's son,

the lusty stripling Simoeisios" . . . 482 ff.: "And he fell to the ground in the dust like a poplar tree, that hath grown up smooth in the lowland of a great marsh, and its branches grow upon the top thereof."

182. 6. **Protesilaus**, Πρωτεσίλαος, cf. *Iliad*, II, 698 ff.: "Of all these was warlike Protesilaos leader while yet he lived; but now ere this the black earth held him fast. His wife with marred visage was left alone in Phylake, yea, and his bridal chamber half builded."—9. **Diana**; cf. *Iliad*, V, 49 ff. — 21. **setze** = versetze. — 25. **da auch** = da ist auch; cf. *176*, 10.—27. The repetition of **zwischen** is superfluous, but not uncommon even now-a-days; a similar repetition of *between* occurs in the English Bible, *e.g.*, Ezek. 34, 20.—31. **Gefühl.** Herder vindicates for the Greeks of Homer perfect naturalness in the having and the uttering of feelings; he gives little heed to the question which occupied Lessing's attention, namely, the *form* of utterance, and the modification of form in the interest of beauty. That other peoples were like the Greeks in this respect is in itself important, but not important for the present inquiry. Herder's excursus was, to be sure, occasioned by Lessing's contrast between Greek and barbarian, between ancient and modern. Herder speaks as an ethnologist and psychologist; Lessing, as a practical critic of the means of esthetic expression. So far as the subject of *Laokoon* is concerned, there is no quarrel between them at this point.

183. 3. **dieser** is the subject of the sentence. — 12. **so folgt, daß.** Herder undertakes to reduce Lessing's argument to an absurdity, but what he says himself is absurd. Physical pain is no keener now than it was in the days of Agamemnon; if we feel it seven times as keenly, we are in the same degree effeminate; and yelling seven times as loud as he, would be a sign of our effeminacy, not an evidence of our naturalness. On the other hand, if we are effeminate, we do well to conceal the fact by cultivating the habit of self-control; and those of us who are not effeminate may cultivate self-control from motives of decorum. Lessing maintained that among the Greeks there was no such ideal of decorum as forbade the utterance of feeling even when the feeling was mere physical pain: the Greeks wept, and they cried out. His illustrations from Homer are not well chosen; but his principal illustration, Philoctetes, though challenged by Herder in a chapter that we have omitted, proves his point. In the case of Philoctetes, however, Lessing was careful to point out that physical pain is only one of many causes

of suffering; and since the same is true of the suffering Laocoön, Lessing's main argument remains unaffected by Herder's assault. Herder is right, nevertheless, in making a distinction between physical pain and sorrow for dear ones; and in demolishing the distinction made by Lessing between Greek and barbarian. Herder's own ethnological feeling was more instinctive than historical, and he had no critical doubts about the genuineness of *Ossian*. But his recognition of the fact that the Homeric poems represent a stage of civilization paralleled in the literature of other nations is a valuable contribution to the correct interpretation of Homer; and his definition of what may be called the elegiac state of mind is equally noteworthy.—15. **„wir feinern Europäer"**; cf. *28*, 28 ff. The words **und uns . . . versagt haben** are not in Lessing.—20. **was sei** = was es nur immer sei.—21. **darüber**; cf. *24*, 14.—10. **seine ruhmliebenden Tränen**; *i.e.*, the tears of this man who was concerned about his reputation—as clearly appears from the passages of the *Iliad* referred to.

V.

185. 3. **Hauptgesetz**; cf. *33*, 25.—5. **die erste Quelle.** In the notes and queries referred to above (Note to *164*, *6*) Herder expressed the opinion that Winckelmann had overestimated the importance of climate in the development of racial beauty (and, accordingly, of the sense of beauty) among the Greeks; and took the ground that the real secret of Greek beauty might be formulated in the single word *generation*. That is to say, the Greeks maintained their blood pure, and perpetuated a race coming from a stock so sound and comely that they themselves derived it from the gods. Conscious and proud of their origin, they unrelentingly strove to make everything that they created worthy of the national ideal of beauty. Climate was the medium in which the Greeks developed; but the source of their distinction was an innate and well directed energy. Cf. *Werke*, IV, pp. 203 ff.—14. **Erinnerungen**, *animadversions;* especially those of Klotz in his review printed in the *Acta Litteraria*, III, pp. 283 ff.; in his *Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen*, Altenburg, 1767; and in his treatise on the *Geschnittene Steine*, *ibid.*, 1768. Replying to Klotz in the first of the *Antiquarische Briefe*, Lessing said, Und was kann ich diesem antworten? Nur das: daß er mich nicht verstanden hat; daß er mich etwas sagen läßt, woran ich nicht gedacht habe (L–M X, p. 233).

186. 4. **das**; *viz.*, öffentliche Denkmäler.—5. **Anordnungen** = Verordnungen.—12. **so viel oder so wenig.** Herder's "confession" is not altogether to the point. The very determination of a prevailing taste implies the exercise of subjective judgment.—15. *κακοζηλία*, *imitation of bad models.* Lessing uses the word in the sixteenth of the *Antiquarische Briefe* (L-M X, p. 280).—17. **deswegen** = darum, *for all that.*—22. **woher,** *where does one get the authority for saying?*—24. **wo bei der letzten,** *in answering the last of which.*—**Winckelmann**; cf. Notes to *164*, 6, *185*, 5.—30. *εἰς τὸ χεῖρον*, *making worse;* cf. Note to *32*, 20.

187. 3. **wieweit** = so weit.—15. **habe** goes with both **haben können** and **annehmen müssen**: *how the creation of the beautiful had the power to make deeper impressions, and must have had itself to be the more affected* by the causes mentioned.—18. **Græculis,** *little Greeks;* diminutive of contempt; equivalent to **Neugriechen** (l. 25).—28. **Verzerrungen**; cf. *34*, 3.—29. **Heyne,** Christian Gottlob (1729–1812), one of the first of the great classical philologists in Germany, professor at Göttingen. **De Caussis** etc., *On the physical causes of fables or myths*, Göttingen, 1764.—31. **Banier**; cf. *77*, 15.

188. 9. **der Schönheit**; dat., *in the interest of beauty.*—15. **wie** = als, introducing a statement in apposition. Wie is used because of als, *than*, in the next line.—17. **welches** = was.—20. **von Dichtern.** The derivation of mythology from the *poetic* consciousness of a people is a subject to which Herder gives attention later. Cf. *204*, 6 ff.—23. *μειλίχιος*, *gentle, gracious;* frequent as an epithet of Zeus.—25. **immer**; cf. *197*, 19 ff.

189. 5. **Bion,** Βίων (third century B.C.), author of idylls, in the first of which, Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος, the complaint referred to occurs. The poems of Theocritus, Bion, and Moschus (second century B.C.) were translated into German verse by J. H. Voss, Tübingen, 1808.—13. **zur Bildung** (= Abbildung) **erscheinen** = sitzen.—15. **immer** = immerhin; cf. *82*, 28.—17. **Medusa,** Μέδουσα, the most important of the Gorgons, daughters of the sea-monsters Phorcyas and Ceto. Medusa is first mentioned by Hesiod (*Theog.*, 276). She was of horrible aspect, and the sight of her turned all observers to stone. The head of Medusa was often used as an amulet; hence its presence in the shield of Pallas Athena (and also the gorgon in the shield of Agamemnon, *Iliad*, XI, 36). Pindar (Πίνδαρος, 522–448 B.C.) first sang of Medusa as a beautiful

creature. In later Greek art her head is represented with a beautiful face, but surrounded by snakes. The best example of such a head is the Medusa Rondarini in Munich. Cf. W. H. Roscher, *Die Gorgonen und Verwandtes*, Leipzig, 1879. — **Bacchanten**, *bacchantes* or *mænads*, priestesses or votaries of Bacchus.—**Silenen**, say *fauns*, satyr-like attendants of Bacchus. — 22. **Ich weiß nicht, warum**, say *what do you call it?* — 24. **Medusen**; dat.—**Reizende** = Liebreizende.

190. 7. **Charakterzug**; cf. *79* ff.—10. **Schrecklich**; cf. *141*, 5.— 17. **Furien**; cf. *34*, 11. — **die Ehrwürdigen**, *Σεμναί*; the more familiar euphemism is Εὐμενίδες, Eumenides.

192. 4. **Mänaden**; cf. Note to *189*, 17.—10. **Perseus**, the son of Zeus and Danae, cut off the head of Medusa and gave it to Athena, who put it in the middle of her shield. Cf. E. S. Hartland, *The Legend of Perseus*, London, 1894–96.—**Vulkans**; cf. *Iliad*, I, 599 f.—11. **Cerberus**, Κέρβερος, the monstrous dog that guarded the gates of the lower world.—12. **Pluto**, Πλούτων, brother of Zeus and king of the lower world.—18. **Heroen**, *demigods*, according to the late Greek use of the term ἥρως.

The principal purpose of this chapter, so far as it touches points raised by Lessing at all, is to determine for that beauty which Herder as well as Winckelmann or Lessing saw represented in Greek art, a more fruitful source than either of Herder's predecessors had found. According to Herder, Winckelmann had laid too much stress on the physical conditions of life among the Greeks, and too little on the active formative principle of life itself; and Lessing contented himself with observations so superficial as to seem almost mechanical or technical. Herder, on the contrary, sought to show that beauty was to the Greeks a vital thing which gave form to their personal lives and could not but find expression also in their religion and mythology. If their gods were essentially beautiful, no artist could represent their essential character in forms of ugliness, and no artist *would* treat a subject in which this essential character did not manifest itself. Practically, it makes no difference whether an artist refuses to paint an angry Jupiter because anger is not the god's permanent and most characteristic state of feeling, or because the figure of an angry god is not beautiful; and Lessing was debating a practical question—a question, moreover, which could not help becoming technical in a comparison of the methods of two arts. Herder contributes to a fuller understanding of the conditions antecedent to the problem, but not to the solution of the problem itself.

VI.

193. 10. **bleibt** = dauert. — 20. **Kennzeichen,** *distinguishing mark*; *i.e.*, the element of time, momentariness in the formative arts, succession of moments in poetry. — 23. **ist** = gibt es. — 29. **metaphysisch.** It is needless to say that Lessing did not speak metaphysically, and did not intend to.

194. 32. **Myron,** Μύρων of Eleutheræ, a celebrated sculptor of the fifth century B.C. One of his most famous works was the extremely life-like heifer of bronze here referred to; cf. Pliny, 34, 38. Goethe wrote two articles on this work; cf. *Über Kunst und Altertum*, II (1818) and VI (1828), W. A. XLIX, ii, pp. 3 ff.

195. 7. **Huysum;** cf. *110*, 21. — 17. **in ein Gesetz schlagen** = zum Gesetz machen. — 21. **die Ursache.** Lessing's reason was primarily that the climax of emotion is not so "fruitful" for the imagination as a lower stage. Such a climax is indeed transitory; and Herder objects to Lessing's restriction only on this secondary ground. — 22. **aus dieser Ursache.** Not quite fair to Lessing. Herder combines two things which may or may not coincide, and for the avoidance of which Lessing gave two different reasons: (1) climax of emotion—to be avoided because it oppresses the imagination by leaving nothing higher to be imagined; and (2) transitory state or action— to be avoided because fixity in a statue unduly prolongs a state or action that has no permanence. — 27. **der mittlern Zeit;** cf. *180*, 26.

196. 11. **für den ersten Anblick;** the point is well taken (cf. *5*, 11); but **bloß** für den ersten Anblick is a far too sweeping assertion. Permanent power to please is the very test of the highest excellence. Cf. Winckelmann. Note to *37*, 5. — 12. **La Mettrie.** Herder overlooks the consideration of causelessness (cf. Note to *38*, 6): probably every laughing face appears silly, even at the first glance, unless we can see what the person is laughing at. If Lessing was wrong in his reason, he was right in his opinion; and Herder's suggestion (l. 17) that the philosopher designed his portrait with respect to the effect of a first glance only, is inconsistent with the fundamental motive of all portrait painting, which is perpetuation (cf. Notes to *33*, 1, 3). — 31. **Sulzer;** cf. *supra*, p. xv. His *Sammlung vermischter Schriften zu Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste* appeared in six volumes in Berlin from 1759 to 1763.

197. 11. **Herkules.** There seems to be some confusion in Herder's reference. The myths about Heracles are themselves considerably confused; but the common story relates how the hero, in his quest for the golden apples of the Hesperides, held up the heavens *for* Atlas, while Atlas went to fetch the apples. On the same expedition Heracles overcame Antæus by holding him aloft and preventing him from multiplying his strength by contact with the earth. This scene is perhaps what Herder had in mind. On the myths of Heracles cf. Paul Friedländer, *Herakles. Sagengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1907. — 15. **das Wesen der Kunst.** Herder argues, since in nature everything is transitory, and art represents things of nature, art must represent transitory things, in spite of the fact that the forms of art are permanent; and he declares that Lessing's exclusion of the transitory not only takes away the life of art, but makes art virtually impossible. Secondly, he maintains that the climax of emotion is offensive only when the taste is surfeited with it, or repeated contemplation makes it stale. As to the first point, Herder is right: the transitory as such is depictable, quiescence suggests lifelessness, and expression is always more or less fleeting. Furthermore, the highest degree of transitoriness is, under appropriate circumstances, within the power of the painter. On the second point also Herder's view conforms to common human experience: highly emotional works drop in the scale of values, and the less emotional rise, with use and wont. Objection to the highly emotional cannot therefore be made on the ground of inherent and original ineffectiveness, on the ground of the degree of emotion, but, if made, must be based upon the quality of the emotion, as was said above (Note to *37*, 14). Hence we must agree that Lessing cannot on principle exclude the transitory or the highly emotional from the formative arts; and we perceive that in excluding them he sought too sharp a distinction between painting and poetry. — 20. **Aristoteles**; cf. *supra*, p. xcii. The distinction between **Werk** (*ἔργον*) and **Energie** (*ἐνέργεια*) was suggested to Herder by James Harris (cf. *264*). Aristotle does not apply it to painting and poetry; and as a basis for classification it is open to still graver objections than Lessing's "bodies" and "actions"; for a poem does not any more work through energy than a picture, and a picture is no more a "work" than a poem. A picture is not a mere subject of perception. By just so much as it expresses something, it stimulates the imagination; and

this stimulation is the energy of the picture; cf. *59*, 14. Moreover, although the picture is indeed once for all there in its totality, it can rarely produce its full effect as a unit upon the imagination: the first vague impression needs to be supplemented by successive experience of the energy of the component parts. On the other hand, a poem is a work: it too is a finished product which the reader is invited by the writer to re-create in accordance with the terms of its first conception; and this re-creation furnishes the esthetic pleasure of poetry. Poetry as well as painting is expression in pictures; pictures as well as poetry are charged with energy. — 32. **darum**; *for all that;* cf. *186*, 17.

198. 1. **nur ein Anblick.** Herder may say that a single inspection is that which results in complete perception of what is represented, whether one glance suffices or a hundred are necessary; but such a definition hardly accords with the ordinary use of language or with the facts of the psychology of vision (cf. Note to *108*, 1). "What I have already seen," he adds, "I do not need to look at a second time (?); and if anything is repulsive to me not because of the completeness of perception but merely because of the return to the perception, the repetition of it—this is due not to any fault of art, but to the limits of my capacity to enjoy." Therefore emotion of high degree which, though transitory, is proper for painting, and though perhaps hazardous, is agreeable to some observers, is not to be condemned because repetition of view makes it disagreeable to others. Repetition of view is unnecessary—the effect of unnecessary repetition cannot give a valid basis upon which to establish a principle of art. This reasoning is sound, and puts Lessing in the wrong on the abstract question of the transitory and the emotional in painting. But we are again reminded of the unprofitableness of abstract considerations in these matters by observing that Herder agrees with Lessing (l. 11) in the practical conclusion drawn. — 17. **das Unendliche, &c.** A reference to **Aliquid** etc. (l. 26). — 22. **Abgrund**, *profundity*. — 24. **Philosoph**, *i.e.*, Mendelssohn; cf. *Schriften*, IV, i, p. 579. Herder does not quote Mendelssohn exactly, but cites the substance of his proposition that the formative arts seek to represent pure ideal beauty, whereas poetry ought to mingle good and bad, beauty and ugliness. Mendelssohn's reason is that in poetry a perfectly ideal character is easier to conceive and represent, and is less significant when represented, than a character with real human traits: for example, Sir Charles Grandison on the

one hand, and Othello on the other. In sculpture, however, the ideal is harder to achieve, and the type is more excellent, than the character. Dryden (*supra*, p. lv) held similar views, and Lessing (*84*, 16) made the same point; cf. *35*, 20 ff., *40*, 5 ff., *295*, 14.

199. 1 ff. Here, again, Herder is entirely at one with Lessing as to the fact of the "fruitful moment" in the formative arts, and the fact of succession of moments in poetry. Quite apart from considerations of "work" and "energy," it is clear that the art which has but one moment at its disposal must make the most of that, whereas the art whose element is succession will seek its advantage in effectiveness of succession, and not in effectiveness of single moments. — 17 ff. This is inconsistent with *196*, 2 ff., and is correct, as was said in the Note to *196*, 11. The rest of the paragraph is in full accord with Lessing.

200. 1. **das stille Meer**; a reminiscence of Winckelmann; cf. *26*, 20. — 9. **den Grund.** Herder's reason is no more cogent than Lessing's, but is based upon a different and less convenient classification. The description of statuesque beauty which follows is illuminating without being novel; its chief merit is its mediation between Winckelmann and Lessing. In the statue of Laocoön Winckelmann saw, above all, the expression of greatness of soul; Lessing, by no means denying this expression, more strongly emphasized beauty of bodily form. Herder refuses to separate soul and body; and so do we.

201. 4. **erklärt.** In chapter 8 (omitted here) Herder set forth the opinion that in the story of Laocoön Virgil imitated a passage in the *Iliad* (II, 308–320), and said, **daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllt, als die Seele.** The question as to Virgil's merit in this narrative is therefore not answered when we say that the mental picture of a man crying out (a kind of auditory image, lacking the distinctness of outline that we get in a visual image) is sublime; the poet must have intended through the energy of this trait to induce in the hearer such an imaginative identification of himself with the situation as to arouse emotional sympathy with the sufferer, in spite of the fact that the situation depicted is not in itself beautiful. Lessing would not have quarrelled with this view of the poet's intention. He did not pretend to explain the intention, but only to call attention to the difference between Virgil's picture and the statue. — 28. **Winckelmann gerechtfertigt.** Winckelmann needed no justification; for Lessing did not attack his interpretation of the statue. Lessing found a reason for the difference

which Winckelmann had observed between the Laocoön of the sculptors and the Laocoön of the Roman poet. Herder notes the same difference and accounts for it in other terms, but not essentially with other logic than Lessing's. We cannot say amen to the pious wish with which he closes the chapter.

VII.

202. 11. **Mauern von Troja**; cf. Horace, *Epistles*, I, 2, 16:—

"Iliacos intra muros peccatur et extra."

27. **Figur . . . Handlung.** Herder here gives a valuable supplement and correction to the doctrine of Lessing. It is a bold statement that to the artist gods and spiritual beings are "nothing but personified abstractions." It is a crude form of art in which Venus is no more than love personified. In any work of art worthy the name she is a woman, a person, the representation of an ideal which has a history and a mythological individuality as real as, let us say, the history and the individuality of St. Cecilia or St. Barbara. There are "portraits" of Venus; and in these she must be recognizable by having an attribute, such as her diadem, or by conforming to the type which gradually became established, just as St. Cecilia is recognizable from her organ, or St. Barbara from her tower. So soon, however, as Venus is made to participate in an action, the emblematic (symbolical, allegorical) character becomes less important; for the action (cf. *72*, 23), taken from a mythological source already familiar to the spectator, is that of a person known to be Venus and recognizable without attributes.

203. 13. **Ausdehnung.** In fact, Lessing unduly stretched his distinction. Even an angry Venus would be recognizable in a familiar scene.—23. **von Dichtern**; more properly by artists working in accordance with a tradition in which, indeed, poets played a prominent part, but which was a national, not merely a poetic product.—28. *ὑγρὸν*, *swimming, melting, languishing look*. In statues of Venus the lower eyelid is drawn up slightly over the eye.

204. 6. **Dichter.** True, but in no restricted sense. Mythology is folklore; and though individuals add to it, and modify it, its origin and development are as communal as ballads or fairy-tales.—19 ff. Lessing's opinion that in the case of gods the typical quality is the primary one and individual traits are secondary, is much better founded than the

converse of this proposition which, in the interest of his conception of mythology as poetry, Herder here affirms. It is not to be supposed that to the Greeks Aphrodite was a mere abstraction, as Venus was to the men of the middle ages; but it is incredible that the Greeks should first have developed the conception of a woman whom they called Aphrodite, to whom they ascribed various qualities and feelings, and whom they thought of as participating in a series of adventures, only later to deduce from these qualities, feelings, and adventures the notion that this woman was a personification of love. On the contrary, the impulse to symbolize and deify the universal passion was father to the thought of Aphrodite, and the conception became more definite and concrete as it developed. — 26. **der allgemeine Charakter** = der **Typus.** Similarly (*205*, 1, 10) charakteristisch = typisch. — 30 ff. As a conclusion, this passage lacks cogency in the same degree as the previous one from which it is derived; but as an observation it nevertheless contains important elements of truth. It is true that Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter der Mythologie gewesen, in the sense that mythology is a poetic embodiment of religion and the philosophy of life, and that mythological figures are products of the creative imagination of the nation. It is further true that the formative arts, in the vast majority of cases, are handmaidens of mythology, just as the Christian art of the middle ages and later times was content to be the servant of religion. Painting and sculpture take subjects and scenes from mythology and religion, and seek to interpret and vivify persons and actions. But in doing this, painter or sculptor is as fully entitled to the name poet as the writer of a hymn or an epic; he stands in the same relation to the national consciousness, which is the ultimate source of mythological or religious inspiration; and the types which in time become current representations of gods and spiritual beings are due quite as much to the artist as to the poet. The formative arts, therefore, though they may be described as handmaidens of mythology or religion, are not servants of poets or of poetry; but remain entitled to their traditional name of sisters of poetry.

205. 9. It may well be asked whether it be not after all das Wesen der Kunst rather than der Mangel or die Grenzen (which are not one and the same thing) that leads in sculpture to the preference for the typical over the individual. Lessing, who was very far from holding a brief for Allegoristerei in sculpture (cf. *25*, 13), spoke of the *need* of

attributes in the formative arts (*80* ff.) and the impropriety of their use in poetry. With equal justice we might say *privilege*. Visible attributes are the means of expression in sculpture, and the use of them is in accordance with the nature of that art. We should not say that poetry is in *need* of words, but at most (with Herder; cf. *239*, *29*) that words are the *sine qua non* of poetry. But the fact remains that when the sculptor represents a person in action, the attributes in question become to a greater or less degree superfluous, and may be as disturbing as they are in poetry. It is das Wesen der Kunst to adapt its means to its end.

206. 9. **Venus und . . . Adonis**; cf. *189*, 5. The story is told by Theocritus, *Idyll* XXX, by Bion, *Idyll* I. and by Ovid, *Metam.* X, 503–559. Herder (l. 11 ff.) translates from Bion, I, 2–5, 7–11. Adonis was killed by a boar.—*22*. **in Maske**; cf. *81*, 26.—28. **nur aus Not.** Here, again, it would be equally accurate to say aus freier Wahl. It is not important, however, to insist upon this distinction. Herder dwells more upon the difference between a single figure and a group of figures in action than Lessing could do in the first part of his treatise, and recognizes, as Lessing did, a corresponding difference in the arts of representation.—**Cupido . . . Psyche.** The story of Eros (Amor, Cupid) and Psyche is a late Greek allegory. The subject has been often treated in the arts, *e.g.*, by Raphael's pupils (Villa Farnesina at Rome) and by Canova (Louvre in Paris). Raphael follows the version of the story by Apuleius (second century A.D.). Cf. Adolf Zinzow, *Psyche und Eros*, Halle, 1881.—29. **Ganymed**, Γανυμήδης, Ganymede, a handsome boy carried off by the eagle of Zeus, or by Zeus himself in the form of an eagle, and made his cup-bearer. The Vatican has a small marble copy of an ancient bronze representation of this subject; it has been treated by Correggio (Vienna), Rembrandt (Dresden), and Thorwaldsen (Copenhagen).—30. **Diana . . . Endymion**; cf. Note to *72*, 26.—**Venus**; cf. *28*, 15, *166*, 21 ff.

207. 3. **Alle diese Wesen**; *i.e.*, these gods and goddesses as typical representatives of mythological conceptions. The artist prefers to represent persons, and leaves abstract conceptions to the poet—it might be better to say to the preacher.—8. **in ihm**; *i.e.*, in dem mythischen Cyklus.—11. **der neuern Mythologisten.** Herder here and elsewhere assails the theory of Christian Jakob Damm (1699–1778), the teacher of Mendelssohn and Winckelmann. Damm pub-

lished an *Einleitung in die Götterlehre und Fabelgeschichte der ältesten griechischen und römischen Welt* at Berlin in 1763. — 28. **auf den . . . Fall . . . gelten** = auf den Fall passen, für den Fall gelten.

208. 5 ff. Herder applies to the artist what Lessing affirmed of the poet (*81*, 10 ff.), and shows that poet and artist are alike free to dispense with attributes when the character of the person (no longer a personified abstraction) is apparent from his or her action. — 19. **Unterschiede.** The point is well taken. — 21. **entsteht ihr am weitesten** = steht ihr am fernsten, steht am weitesten von ihr ab. — 25. **ein Drama ihrer Figuren.** Cf. Dolce and du Fresnoy; *supra*, pp. lvi, xc. — Since Lessing conceived action to be the domain of poetry, and bodies the subject of painting, he could not consistently accord the artist so much freedom as Herder at the end of this chapter successfully vindicates for him.

VIII.

210. 6. **Personendichtung** = Personifizierung. — **mit ein Hauptstrich,** *one of the principal traits.* — 11. **Sylph . . . Sylphide,** according to Paracelsus (1493–1541), masculine and feminine spirits of the air. The words do not occur in either Greek or classical Latin in this sense. Herder means that in Horace personified abstractions seem to hover about like fairies. — 12. **Venus;** cf. *Od.* I, 2, 33 f. — 14. **Furcht und Sorge;** cf. *Od.* III, 1, 37–40. — 15. **um die Dächer;** cf. *Od.* II, 16, 11 ff. — 16. **der Tod;** cf. *Od.* I, 4, 13 f. — It is perhaps not quite superfluous to point out that there are decided limits to the effectiveness of such personifications. They are a favorite device of young poets with more enthusiasm than power of objectivation, and opulence in them is no sign of wealth in the stanza of *Die Ideale* (1795) in which Schiller apostrophizes his own youth: —

Wie leicht ward er dahin getragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!
Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem schönsten Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Kranz.
Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!

26. **Ode ans Glück;** cf. *82*, 19 ff. — **Baxter,** William (1650–1723),

eminent classical scholar. His *Horace* appeared in 1701, 1725, 1798; revised by J. M. Gesner (cf. *26*, 2) in 1752, 1772. — 27. **seine lieben Dilogien.** Herder ridicules Baxter's method of taking everything in a symbolical sense. Διλογία is *repetition* or *ambiguity*. Baxter frequently says this or that word or expression is used "dilogws"; and he prints under the titles of many of the poems interpretations of the whole in an allegorical sense. Gesner often dissented from the views of his predecessor. Under the title *Ad Fortunam* Baxter had inserted, *Post Varianam cladem, qua exercitus P. R. cum ipso duce Quintilio Varo a Germanis deletus est, ingens Romæ trepidatio fuit, adeoque magnus tumultuum metus, ut Augustus ipse furiata mente identidem exclamaverit, Quintili Vare, legiones redde. Quæ mala Poeta in hac Ode impotentiæ Fortunæ tribuit; quam tandem precatur, ut præterita mala futuris successibus resarciat,* "After Varus's disaster, in which the army of the Roman people with its commander Quintilius Varus himself was destroyed by the Germans [led by Arminius in the Teutoburger Wald, 9 A.D.], there was great dismay at Rome and such fear of uprisings that even Augustus kept calling out in madness, 'Varus, give me back my legions!' These evils the poet attributed in this Ode to the caprice of Fortune, but prays her to make amends for past evils by granting future successes." To this διλογία Gesner rejoined, *Etiam hæc conjectura videtur non valde firma. Nihil aliud, quam locum de Fortuna tractat poeta,* "This conjecture does not however seem very well founded. The poet is treating nothing but the subject of Fortune itself." — 30. **ohne vorgefaßte Meinung.** Herder insisted more than once that a poet should be allowed to speak for himself, and said of Horace Vielleicht hat kein Dichter mehr wie er durch seine Ausleger und Kommentatoren gelitten, gewiß nicht allein durch Baxter (*Briefe über das Lesen des Horaz*, in *Adrastea* V, *Werke*, XXIV, p. 204).

211. 4. **so** = die; archaic relative. — **Antium,** a summer resort of the Romans, on the coast southwest of Rome; the modern Anzio, which Herder calls Anzo (l. 7). — 10. **locus communis,** *commonplace.* — 15. **erniedrigen und erhöhen**; vv. 2-4. — 20. **der afrikanische Jupiter,** Jupiter Ammon, with a temple and oracle in the desert of Libya, where he was worshipped in the form of a ram. — 21. **Madonna in Loretto.** Loreto is a little town northeast of Rome, near Ancona and the Adriatic. The cathedral contains the so-called *casa santa,* the house in which, according to tradition, the Virgin Mary dwelt at

...is here a small black image of
...ed to St. Luke and richly adorned
...*Geschichte der Loretolegende* in *Zeit-*
... XXX, 3.—21. **Madonna in Parma.**
...he Assumption of the Virgin by Correggio,
...Parma. When he speaks of these Madonnas
...er, the conception of the Virgin that inspires
...oreto and Parma rather than the visible repre-
... and colors. Fortuna is to him likewise an individ-
...nified abstraction.—24 f. **Rings um ihr Bild, &c.**; vv.
...s **karpathischen Meers**, the Carpathian Sea; *i.e.*, the
...ean between Rhodes and Crete.—26. **Baxter** says, *Notum*
...*ticis Lunam esse κλῆρον τῆς τύχης, i.e. Sortem Fortunæ,*
...*ominatur mari*, "It is known to mathematicians that the moon
...he lot, or die, of fortune which governs the sea."—27. Herder gives
a fair summary of **Gesner's** view.—30. **Klotz**; cf. *185*, 30. The *Vindiciæ Horatii*, "Vindication of Horace," appeared in 1764. Herder criticized this work severely in the third part of his *Zweites Wäldchen* (1769).

212. 7 ff. **Dich fürchtet, &c.**; cf. vv. 9–12.— 14 ff. "Lest with destructive foot thou overthrow the standing pillar, or the thronging populace arouse the inactive to arms and destroy the state."—27. Herder's interpretation is characteristic of him and probably correct. He sees the thing itself where others grope blindly for its symbolical significance.

213. 24 ff. Cf. *82*, 22 ff.—29. **Sanadon**; cf. *82*, 30.—31. **Addison's Dialogues**; cf. *68*, 20.

214. 4. **quod hæc imago** etc. "That this picture did not please the good Sanadon—forsooth, all I can say is, the man has a peculiar taste, is fastidious, and dainty."—8. **neque enim** etc. "For he does not seem to have perceived how divine the *brazen hand* and the *unyielding clamp* are."—9. **Ich, der . . . ist.** The relative pronoun is of the third person unless the personal pronoun of the first or second person is repeated after it.—15 ff. These ideas—instruments of punishment or of construction—were the interpretations of Baxter and Gesner respectively. Modern scholars have combined the two as equally symbolical of Fortune; *e.g.*, Adolf Kiessling in his edition of Horace, Berlin, 1884. Herder agrees with Lessing: if these are symbols, they

are bad ones; and, whether they are symbols or not, the passage is one of the frostiest in Horace. But, as often, Herder questions whether Lessing has given the right reason for his opinion.

216. 5. **ihr**; *i.e.*, der Necessitas.—What Herder says of the inadequacy of Lessing's reason based upon the difference between eye and ear is true. Lessing was led to this form of statement because he was speaking of the difference between painting and poetry in the use of symbolical attributes. The various implements described would mean something on canvas, because they would suggest action. The mere enumeration of them in an ode does not suggest action,—or, if so, very feebly,—and Herder rightly exclaims, tell us what Necessity is going to do with these things! At the bottom, however, Herder agrees with Lessing: this passage is a cold, dead picture because there is no action in it; and action is the soul of poetry.—13. **Gemälde.** The French scholar, Denis Lambin, was, so far as I know, the first to suggest that Horace was describing a picture; cf. his edition of Horace, Paris, 1570, p. 90. Whether Herder knew of this conjecture seems doubtful. Modern critics for the most part reject Lambin's and Herder's interpretation. Kiessling ignores it. Lucian Müller in his Horace (St. Petersburg and Leipzig, 1900, 1, p. 125) writes, "Die von vielen angenommene Erklärung Lambins, dass Horaz den Inhalt dieser Strophe einem Gemälde im Tempel der Fortuna zu Antium (andere nehmen eine Skulptur an) entlehnt habe, kann ich so wenig billigen, als irgend eine Deutung des Horaz, die auf Werken der Bildhauerkunst oder Malerei beruht. Freilich ist mir aus der Literatur kein Beispiel bekannt, wo die Necessitas so, wie hier geschieht, mit der Fortuna verbunden und mit den V. 18–20 geschilderten, freilich der Fortuna angehörigen Attributen ausgestattet wäre." On the Fortuna at Antium see Roscher, *Lexikon*, I, 1546 ff. Winckelmann's opinion of such a picture is interesting: Die Kunst aber ist in ihren Bildern verschieden von der Dichtkunst und kann die schrecklich schönen Bilder, die diese malt, nicht mit Vorteil ausführen. Die wütende Notwendigkeit des Horaz würde, also im Bilde vorgestellt, unser Gesicht abwenden, wie von dem Anblicke eines wütenden Menschen (*Werke*, IX, p. 63).—28 ff. A genuine application of the point of view of Kulturgeschichte.

217. 19. **wie frostig, wie überflüssig**; cf. Note to *210*, 16.—24. **ohne Symbol**; *i.e.*, without embodying the abstraction in some objective form that may symbolize it; as, for example, a female figure

representing purity, beauty, virtue, patience, and the like.—32. **die Arbeit der Danaiden.** The daughters of King Danaos of Argos were condemned to atone for their sins by pouring water into a perforated cask in the lower world. Hence Danaidenarbeit, *fruitless toil.* Cf. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, 627 ff.:—

Ja, sie ist eine Rasende wie du,
Und wirft ihr alles in ein brennend Haus,
Und schöpft ins leċke Faß der Danaiden.

218. 30. **Prometheus,** Προμηθεύς, a Titan, the inventor of many arts, especially the arts of working in metal and clay. He was said to have made man from clay and to have furnished him with fire stolen from Olympus.—Herder insists, as might be expected, upon a real personification of abstractions by the epic poet, and finds real persons in the epic machinery of Homer. He adds, accordingly, to the summary treatment of this matter by Lessing a certain emphasis upon poetic qualities instead of a further differentiation of poet and artist. Lessing appeared too ready to recognize names and actions as sufficient for the poet (*80*, 25), while he regarded attributes of form and instrument as indispensable means of expression for the artist. In other words, Lessing emphasized the artistic side of the comparison, and Herder the poetic side. Herder's discussion is therefore a welcome supplement to Lessing's. That the artist and the epic poet are, however, so sharply distinguishable as Herder suggests (*217*, 12 ff.) is hardly the case. It must be in the interest of each to give to his figures as much personality and individuality as possible. The epic poet, indeed, runs the greater risk of artificiality and abstractness. The artist, through his very function of creating objective forms, is impelled to give these forms individual life; but the unskilful poet may be betrayed into the mere naming of Truth, Fear, Discord, Faith, Hope, Charity, or Virtue, and the mere manipulation of such soulless and incorporeal puppets of the brain.

IX.

220. 8. **Phrasessprache.** Lessing does not use this word, and Herder uses it only in contempt of Lessing's too unpoetic definition of Homer's cloud as a poetische Redensart—a Dilogie.—10. **künstliche Figuren der Einkleidung,** *artificial figures of speech.*—15. **gradus ad Parnassum**; the conventional name for a guide to poetic composition.—29. **μῦθος,** *myth, tradition, theology.*

221. 3. **seine Minerva**; cf. *Il.* V, 127 ff.—25. **Amphibolie, ἀμφιβολία**, "the state of being attacked on both sides," *ambiguity, double meaning.*

222. 7. **Don-Quixote**; because he was fighting "wind-mills," imaginary foes.—**Cervantisch**; because like Cervantes (1547–1616) he made his hero ridiculous.—8–25. This paragraph is a complete refutation of Lessing's propositions that Homer's cloud or mist is a "poetic figure of speech for making invisible" and that "making invisible" consisted simply in "hurriedly snatching away." As to poet and painter, however, there is no real question at issue between Lessing and Herder. A real cloud in a picture does not serve the purpose of Homer's cloud; hurried snatching away is all but impossible to represent on canvas; and a cloak of invisibility is none, if the wearer is visible. At the beginning of this chapter Herder wrote in a passage that we have omitted, Wozu soll die Wolke bei dem Dichter und Maler? Zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bei dem Maler.—17. **erseufzen** = aufseufzen, sehr tief seufzen.

223. 13. **überraschender Anblick**; cf. Callimachus (*152*, 18), Hymn V, Εἰς λουτρὰ τῆς Παλλάδος, *On the Bathing of Athena*, 51 ff.:—

> "Pelasgian! fly from harms,
> Nor unpermitted view Minerva's charms;
> Lest, from your blind-struck eyes, she snatch away
> The tow'rs of Argos, and the golden day."

Also 100 ff.:—

> "For ev'ry man, by Saturn's stern decree,
> That, unpermitted, views the powers divine,
> Still makes atonement with an ample fine."
> *Trans.* H. W. TYTLER, London, 1793.

15. **Pallas.** The characterization is Herder's own, and is a good example of his vivid conception of ancient divinities. He tells the story of Tiresias after Callimachus in the hymn referred to.—20. **Gorgo,** *shield* (cf. Note to *189*, 18)—here used for all her garments.—30. **Diana.** Callimachus's *Hymn to Diana* makes no mention of her being surprised while bathing, but speaks, at the end, of several mortals who had been unfortunate enough to offend her: Agamemnon (v. 263) by hunting in her grove; Otus and Orion (vv. 264 f.) by looking upon her with eyes of love, only to be slain by her darts. To the last mentioned incident Horace refers in *Od.* III, 4, 70 ff.—**Kalydon.** Herder's only

authority for this story is the pseudo Plutarch, *De Fluviis*, XXII, 4, in *Moralia*, ed. Bernadakis, VII, p. 322. The rock in question is Mt. Calydon on the Acheloos in Ætolia. The familiar surprise of Diana in the bath by Actæon is related by Ovid, *Metam.* III, 131–252.

224. 2. **Jupiter.** Another dubious story, on the authority of Plutarch, *De Fluviis*, XVIII, 1; ed. Bernadakis, VII, p. 312. Herder gives no reference in connection with this story or the preceding. Of themselves these apocryphal narratives prove nothing; but Herder's opinion on the question of invisibility is correct. — 6. **die Schwester Amors** appears to be Aurora. The verses are quoted from the poem *Der Morgen* by J. P. Uz (cf. DLD 33, p. 27), the third stanza of which runs as follows: —

Da, wo Cytherens waches Kind
Den Schlaf vom Bette scheuchet,
Da rauscht's, wie wann ein Morgenwind
Betautes Laub durchstreichet.
Da lauschet meine Muse nun,
Die, wie die Mädchen alle tun,
Verliebte gern beschleichet.

Cythera is Venus (cf. *206*, 11); and by **Cytherens Kind** we should most naturally understand Cupid. Herder, however, evidently understands Aurora (who was the daughter of Hyperion and Thia), thereby making her Cupid's sister. — 9. **Anthologie**; cf. *32*, 6. — 11 ff. The entire epigram (ed. de Bosch, II, p. 500) is literally translated as follows: "Let the most faithful of men be my gate-keeper, who can judge the proper time for entrance to the bath, lest any one should in my waters see a naked Naiad or Venus with the fair-haired Graces, even though it were with no intent to pry; the gods are stern and dangerous to be seen in their real forms. For who would dispute the words of Homer?" — 17. **offenbaren Anblick.** The word in the original is ἐναργεῖς, plural of ἐναργής (from ἀργός, *shining, bright, glistening*), *clear, in real form.* — 19. **Die Stelle Homers** is the passage (*Il.* XX, 131) which Herder goes on to discuss. The word ἐναργής occurs in it.

225. 10 f. The gerunds may be conveniently translated by adjectives: *liquid, vulnerable, visible.* — 18. **was darf's**, *what is the need;* cf. *170*, 10. — 21 ff. A free quotation from *93*, 23 ff. — 26 ff. A lumbering sentence: "if it is true not only that he is by nature invisible to human eyes but also that these eyes must be miraculously strength-

ened to see him at all, how senseless it is, then, that he should nevertheless be vulnerable by nature and conquerable by the hero."

226. 23. **Maxime**; cf. *e.g., Il.* V, 407. — 25. **fragt ein Held den andern**; *e.g., Il.* VI, 122.

227. 1. **entdeckt sich der Gott**; *e.g., Il.* XXII, 7 ff. — 4. **wissentlich allen Helden.** Suphan inserts bei before allen Helden and refers wissentlich, *consciously*, to der Dichter. Lambel takes wissentlich in the sense of bewußt, *conscious*, refers it to allen Helden, and translates, *because the poet presumes that this hypothesis is in the minds of all the heroes and combatants.* This interpretation, to which I am inclined, would be facilitated by an als before wissentlich. — 8. **durfte** = mußte, as often. — 13. **Vehikulum**, *vehicle, substance* — in this case, *human form.* — 20. **die Gestalt des Akamas**, Ἀκάμας, which Ares assumed; cf. *Il.* V, 462. — 23. **der Gestalt**, *sc.* bei. — 28. **sinnlich.** This paragraph gives an admirable exposition of the sensuousness of Homer and the Greeks, and contrasts instructively with what Lessing says (*92* f.) about poetische Redensarten. — 30. **Allegorien, was**, *allegories giving rise to the question what.* — 31. **persisch**; cf. *Werke*, IV, p. 215.

228. 29. **Epiphanie**, ἐπιφάνεια, *appearance, outward manifestation.* In the Christian calendar, Epiphany, the twelfth day after Christmas, is the festival in celebration of the coming of the Magi to worship the infant Christ, or of the appearance of the star that guided them to Bethlehem. — 30. **Theophanie**, θεοφάνεια, *visible aspect of divinity.* — 32. **die späteren Platonisten**, the Neo-Platonists, the last great school of Greek philosophers, and the spiritual ancestors of medieval mysticism. The most important members of the school were Plotinus (c. 204–270 A.D.), his pupils Porphyrius and Iamblichus (died about 330 A.D.), and Proclus (411–485). Neo-Platonism was a composite doctrine based upon Plato, Aristotle, and the Stoics. It endeavored to spiritualize and harmonize the universe. It conceived divinity as a spiritual and transcendent being, and matter as the abode of separate and individual spiritual existence. Between the two extremes there were thought to be innumerable beings partaking of the nature of spirit and matter: demons, gods, and creatures corresponding to abstract qualities. The goal of all Neo-Platonic activity was an ecstatic state in which the absolute, transcendent, original unity of spirit, mind, and matter could be attained and experienced, though not defined or described. — **Pythagoräer.** The Greek philosopher

Pythagoras (sixth century B.C.) is said to have travelled to Italy and to have established at Crotona (cf. Note to *14*, *21*) a kind of sect or society for the cultivation of science, ethics, and politics. The sect grew, branched out in various directions, and flourished for about two centuries. Pythagoras was an accomplished mathematician (cf. the Pythagorean theorem on the right-angled triangle), and his philosophy of the world was based upon the relations of numbers, and the harmony of tones. His astronomical system with its "harmony of the spheres," the five elements of the universe (earth, water, air, fire, and ether), the transmigration of souls, and mathematical conceptions of incorporeal things (like the soul and abstract qualities) are the salient features of the Pythagorean philosophy to which Herder refers.

229. 2. **Iamblichus;** cf. Note to *228*, 32 and Goethe's *Faust*, ed. J. Goebel, New York, 1907, Introduction and Notes, *passim*. — 13. **Epikur,** 'Επίκουρος, Epicurus, Greek philosopher (341–270 B.C.), constructed his system upon the reliability of sensuous perceptions, the reality and original differentiation of the atoms of matter, and the principle of pleasure as the guide of conduct. He held that the soul was a body of airy substance, and likewise that the gods were real persons with bodies of the finest atomic substance, who dwelt in the spaces between worlds. Und dieses erläutert des Epikurus Meinung von der Gestalt der Götter, denen er einen Körper, aber g l e i c h s a m einen Körper, und Blut, aber g l e i c h s a m Blut (cf. *225*, 8), gibt, welches Cicero dunkel und unbegreiflich gesagt findet (De nat. deor. I, 18, 25). Winckelmann, *Gesch d. Kunst*, V, i, § 28; *Werke*, IV. p. 122.

X.

230. 3. **Meinhard;** cf. *127*, 33. — 17. **ich sinnlicher Leser.** In these words Herder gives the key to his literary character, and at the same time to the difference between himself and Lessing. Herder was a man of emotion and instinct. He entered heart and soul into every subject that he investigated, and all his knowledge was colored by the warmth of his feeling. We can trust Herder's instinct for the true and beautiful even when his reasons are unsound and his arguments specious. Lessing, on the contrary, though a man of ardent temperament, treated literary phenomena, like other objective facts, with the coolness of a master,

Der seiner Kunst gewiß ist überall,
Dem's Herz nicht in die Hand tritt, noch ins Auge.

Thus the intellectual Lessing could speak of "poetic devices" in Homer, the very idea of which was abhorrent to the sensuous Herder. — 28. **Ein anderes . . . ein anderes**; cf. *41*, 22. Winckelmann's actual words were, Es geht mit dem Urteil über Werke der Kunst wie mit Lesung der Bücher. Man glaubt zu verstehen, was man liest, und man versteht es nicht, wenn man es erklären soll. Ein anderes ist, den Homer lesen, ein anderes ist, ihn im Lesen zugleich zu übersetzen. Mit Geschmack die Werke der Kunst ansehen und mit Verständigkeit, sind zwei verschiedene Dinge, und aus einem allgemein richtigen Gedanken über dieselben ist nicht auf die Kenntnis zu schließen (*Werke*, XII, p. xliii).

231. 1 ff. What Herder affirms of the superiority of German to French or English as the medium for a translation of Homer is true from at least two points of view. In the first place, the grammatical structure and the comparative wealth of inflectional endings make German more like Greek, and enable a translator to produce a version that shall be at once idiomatic and more similar to the original than would be possible in languages whose nouns have lost most of their cases and whose verbs are helpless without auxiliaries. In the second place, German, a comparatively pure and autochthonous speech, is distinguished for the sensuous quality that belongs to primitive peoples, primitive poems, and poetic natures, like Herder. Germans can call the most abstruse things by names derived from objects and actions familiar to every child of the race. Their language has, therefore, a vividness and immediacy impossible in tongues that have imported so large a part of their vocabulary from Greece and Rome. Such a term, for example, as Anschaulichkeit is intelligible and significant to every one who knows what schauen and anschauen mean; and that is every German. *The quality of being intuitively perceptible* is not so easy to conceive. On this general subject see J. G. Fichte, ***Reden an die deutsche Nation*** (1808), 4. u. 5. Rede. As a matter of fact, few peoples have such a library of translations from all languages as the Germans. — 15. **Seine wahre Lesemethode,** *the true method of reading* Homer. — 20. **Pope**; cf. *120*, 29. — 29. **Klotz**; cf. *146*, 31. — 30. **Riedel,** Friedrich Just (1742–1785), Professor of philosophy in Erfurt, adherent of Klotz.

232. 9. **diese** refers to Bemerkungen. — 16. **Periode.** This very sentence is a good example of the rhetorical *period* described.—31. **diesen Vorteil**; cf. Note to *116*, 27. — 32. **ursprünglich.** As we have

observed above (p. clv). Herder held that poetry preceded prose in aboriginal languages like the Greek.

233. 5. **wie in einer Übersetzung** is a question, *how would it be with a translation?* Herder answers the question in the form of a conclusion following the hypothesis with which the sentence begins.—12. **jedes andere,** *everything else.* —15. **Apollo**; cf. *94*, 24 ff.—31. **Fuß für Fuß** = Schritt für Schritt.—32. **ist** = entsteht.

234. 5. **Komma,** *phrase.*—14. After **und** supply die.—15. **Wiederkommen.** Lessing made a similar observation: Wenn Homer ja einen schönen oder erhabenen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzelnen Teile nebeneinander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er fügt sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt. Beispiel die Schilderung des Agamemnon [*Il.*], *B*, v. 478–81, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichnis vorannimmt (L–M XIV, p. 337). The description translated runs as follows: "Agamemnon, his head and eyes like unto Zeus whose joy is in the thunder, and his waist like unto Ares and his breast unto Poseidon. Even as a bull standeth out far foremost amid the herd, for he is pre-eminent amid the pasturing kine, even such did Zeus make Atreides on that day, pre-eminent among many and chief amid the heroes."

235. 3. **es war** = es wäre gewesen; cf. Note to *98*, 9.—25. **Eupolis, Εὔπολις,** Athenian comedian of the fifth century B.C. His works have been preserved only in fragments; cf. Theodor Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, 1880 ff., I, p. 281. Herder derived the allusion from Pliny, *Epist.* I, no. xx; in the edition of C. F. W. Müller (Leipzig, 1903), p. 23 f. In the translation of Melmoth revised by F. C. T. Bosanquet (London, 1878) the lines of Eupolis quoted by Pliny read (p. 31):—

"On his lips Persuasion hung
And powerful Reason ruled his tongue:
Thus he alone could boast the art
To charm at once and pierce the heart."

After some general observations on style, Pliny goes on to say, "I would not be understood to approve that everlasting talker [Thersites] mentioned by Homer [*Il.* II, 212], but that other [Odysseus] described in the following lines:—

'Frequent and soft as falls the winter snow,
Thus from his lips the copious periods flow.'

. . . I should give the preference to that style resembling winter snow, that is, to the full, uninterrupted, and diffusive [*crebram et adsiduam et largam*]." — 29. **Er läßt keinen Stein unbewegt.** So Pliny says (*l.c.*, Bosanquet, p. 30): "As for myself, said I, who do not pretend to direct my aim with so much precision, I test every part, I probe every opening; in short, to use a vulgar proverb, *I leave no stone unturned.*" — 31. **Philoktet**; *i.e.*, the play by L. Accius (cf. Note to *47*, 16), Ribbeck, I, p. 239, the line

"Reciproca tendens nervo equino concita
Tela,"

"shooting with sinews of horsehide the swift darts that return whence they came." According to the reconstruction of the play by W. W. Merry (*Selected Fragments of Roman poetry*, Oxford, 1891, pp. 133 f.) Philoctetes gets his daily food by shooting birds with the arrows [of Hercules] which return to him with their winged game. — **sind . . . wiederkommend** = kommen wieder; a periphrastic form frequently used by Herder. Cf. Mendelssohn's zugleichseiend, *313*, 8.

236. 25. **nimmt sich . . . aus**, *is conspicuous*.

237. 1. **daß ihre Wirkung . . . verschwindet** is in apposition with Hindernis. — 17. **aus der Tonkunst**; because it is a form of composition in which the principles of harmony and counterpoint are also illustrated. Herder's account of Homer's "revolving" narration with its repetition of salient features is one of the best expositions of the subject ever written. One can observe this Homeric manner in the popular poetry of all nations. It is especially conspicuous in the Psalms. Herder's method is here quite Lessingian — he even attributes a Kunststück to Homer (l. 15).

XI.

237. 20. **Zwischen Poesie und einer schönen Kunst.** Herder's proposition is self-evident: if the method is comparative, all aspects of one art can be determined only by a series of comparisons with various other arts, not by comparison with only one other. Lessing was well aware of this fact, and planned to extend his comparisons; but he had good reason for restricting himself in this first part of *Laokoon* to poetry and "painting" because these arts are, above all others, arts

of representation. Cf. *Entwurf* 1, § II, p. 282. Music and dancing are like poetry in respect to the succession in time of their means of expression; they are like poetry to a certain extent in the use of conventional symbols, and the subtle appeal to the imagination through the senses. For example, music can suggest the ride of the valkyries; and dancing (according to Heine's *Harzreise*) can suggest international diplomacy. But the particular domain of music is rather to be seen in the stimulation of the feeling of joy in Beethoven's Ninth Symphony; and dancing is also a rhythmic expression of exuberant life, whose object is partly the pleasurable exercise of the limbs, and partly the pleasurable contemplation of such exercise. Neither music nor dancing primarily represents thought or things, and neither is therefore imitative of an objective model to anything like the extent of poetry and painting. On the other hand, music and dancing are like painting in that for the most part they are expressions in natural symbols: painting, in forms and colors true to life; music, in sounds and pulsating rhythms; and dancing, in gestures and attitudes which are direct and natural manifestations of feeling. Poetry, on the contrary, finding its expression in words that are chiefly of conventional value, represents thoughts and things, as "painting" does, but with strikingly different means. It may be expected, accordingly, that the most notable differences between any two of these arts will be found between those two which pursue similar ends by different means; and the differences will appear both in the matter and in the manner of their imitation (cf. *24*, 27).—25. **Wissenschaften**, especially in the formula die schönen Wissenschaften, were hardly distinguishable from Künste; and if Herder makes a distinction here, it is with reference to the greater philosophical and theoretical content of arts like music and oratory. Mendelssohn, as we have seen above (p. cxxiv) uses schöne Wissenschaften, for *belles lettres;* Herder (*241*, 20) writes die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie.

238. 5. **Wie geht jene ab,** *how does the former go to work?*

239. 6. **Schon nicht so bestimmt.** Herder means, figures and colors *are* the picture; words *make* the poem. Lessing says, the painter *uses* figures and colors, and the poet *uses* words. Herder's objection has not much point; for whatever the symbols are to the poet and the painter respectively, they *are* the symbols.—9. **bequemes Verhältnis.** Lessing said, the symbol must stand in a fitting relation to the thing symbolized. We can conceive liberty, or France,

or a ship, or a college, in the form of a woman, and refer to any of these as "she." An algebraic equation, or an athletic field, or a street car, does not lend itself so readily to such symbolization. An anchor is a good symbol for hope, and a pair of wings for fleetness; a pendulum and a wheel suggest motion, and a pyramid, rest. The symbols of painting, being figures and colors fixed in space, stand in a fitting relation to objects fixed in space, and can represent them; but articulate words, following each other in time, are not fit symbols for objects fixed in space—only for objects which follow, or whose parts follow each other in time; *i.e.*, objects in motion, or, as Lessing says, broadly generalizing, actions. The relation of words to actions is constant; as one progresses, the other progresses; they run in parallel lines, in the same direction, perhaps even at the same rate. And the same is true of the symbols used in painting: they subsist side by side, just as objects or parts of objects do; the relation is constant here also. There is no flaw in Lessing's reasoning. Nevertheless, Herder denies Lessing's premise concerning a fitting relation. He denies it on grounds prepared for him by Lessing (cf. *107*, 1 ff.). The two sets of relations, says Herder, are not comparable, because the symbols of poetry are conventional, and the symbols of painting are natural; conventional symbols have nothing in common with the things that they designate. As has been seen above (p. cxlvi), this is an over-statement. Painting uses conventional symbols; and some of the symbols of poetry are natural. But granting Herder's contention for the moment, we cannot find that it in any way invalidates Lessing's conclusion. In whatever sense words may be taken, they are successive; whatever ideas they call to mind, they call them in succession; though they may indeed be used to call up the idea of objects fixed in space, their description is piecemeal, and the gradual perfecting of a conception is an action to which the mind is successively stimulated. There is, then, an inherent incongruity between successive symbols and coexistent parts.—23. **Tertium comparationis,** *the common term in the comparison*, without which comparison is impossible. The common term in this comparison is the *constancy* of the relation defined above. Whether or not the symbols are by nature totally unlike, is immaterial. —24. **im Raume . . . durch Zeichen**; a true account of the way painting "works." **Durch den Raum** (l. 26) is an unjustifiable perversion: space is for painting neither more nor less a *conditio sine qua*

non, an indispensable presupposition, than succession, or time, for poetry. The effect of both the arts has its source in the significance of their symbols, not in the relative place of them. It is not mere coexistence that is either the nature of painting (l. 30) or the fundamental quality of picturesqueness. The nature of painting is representation, and the fundamental quality of picturesqueness is a quality of drawing and coloring.

240. 7. **durch den Raum . . . durch die Zeitfolge.** Here, again, it would be truer to say im Raume, in der Zeitfolge. The effect of music, however, is not half explained by das Aufeinanderfolgen der Töne (l. 10). Melody is indeed an integral part of music; but the foundation of that art is harmony, for which coincidence is no less significant than succession. Nevertheless, music does work in successive moments, and Herder's discussion in this paragraph of the difference between music and painting is sensible and suggestive. — 14. **Abwechselung,** *varying combination, modulation;* cf. *198*, 3. — 17. **Nebenwerk . . . Hauptsache**; cf. *101*, 26. — 20. **Farbenklavier,** *clavecin oculaire* or *clavecin de couleurs*, ocular piano, an apparatus devised by the French Jesuit, Louis Bertrand Castel (1688–1757), by means of which colors could be rapidly brought to view in any order, and a kind of tune in colors could be played. Herder ridiculed this machine on various occasions. — 25. **die natürlichen Mittel,** *the natural means* of painting and music are form and colors on the one hand, and tones on the other. It is very loose language that calls coexistence and succession natural means. Coexistence and succession are *conditiones sine quibus non;* cf. Note to *239*, 29. — 28. **Buchstaben.** Herder does not really mean that written or printed letters, words, or verses are poetry, any more than the dots on a staff are music. Poetry, like all language, is a succession of sounds, and by "letter" Herder means sound. The substitution of Laut for Buchstabe, even in scientific treatises on grammar, did not become universal until well down into the nineteenth century.

241. 2. **die Zeichen haben ꝛc.** Not a direct quotation; cf. Note to *239*, 9. — Herder has not made the difference between music and poetry appear so great as he would like to have it appear. The difference is, of course, that the effects of music are due to sounds pleasurable for their own sake, and the effects of poetry, to sounds as symbols of ideas with which they have in themselves no necessary connection; that is, to conventional symbols, to words. Sounds for what

they are, words for what they mean, are the media in which the two arts work. — 6. **durch eine künstliche Vorstellung des Raums**, *by means of an artful representation of space; i.e.*, the inclusion, within the field of a canvas, of a given scene in three dimensions, which constitutes a little whole and obeys its own laws. Observe the difference between Herder's phrases durch eine künstliche Vorstellung and durch den Raum (*240*, 7). — 8. **durch die Zeitfolge** and **durch einen künstlichen Zeitwechsel** are not synonymous terms. The former is erroneous (cf. Note to *240*, 7); the latter is correct. Artful succession of tones is, or may be, music. It is music in so far as it is artful; and the art required is the vital principle of the music. If music is an energische Kunst (l. 7; cf. *197*, 20), it is hard to see how Herder can deny to this vital principle the designation Kraft (l. 13) restricted to poetry. — 13. **Raum, Zeit und Kraft, drei Grundbegriffe.** Herder is here thinking of the lectures and some of the early writings of Kant. In the *Fragmente, Dritte Sammlung* (1767), XI (*Werke*, I, p. 419), Herder had said, Es muß endlich unzergliederliche Begriffe geben, die von den einfachsten Worten nicht mehr zu trennen sind, und deren muß es vermutlich mehr als einen geben. Eine Schule der Weltweisen glaubt, daß sich alles auf Gedanke, und selbst der Begriff des Seins dahin zurückleiten lasse: dies sind unstreitig die Grundsteine unserer Erkenntnis. Allein unter dem Begriff des Seins stehen vielleicht gleich unmittelbar drei unzergliederliche Begriffe: Raum und Zeit und Kraft: das ist, neben, nach und durch einander. Similarly, Kant in his *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral* (1764; *Werke*, ed. G. Hartenstein, Leipzig, 1867, II, p. 288) wrote, Daher viele Begriffe beinahe gar nicht aufgelöst werden, z. E. der Begriff einer Vorstellung, das Nebeneinander — oder Nacheinander — Sein; andere nur zum Teil, wie der Begriff vom Raume, von der Zeit, von dem mancherlei Gefühle der menschlichen Seele, dem Gefühl des Erhabenen, des Schönen, des Ekelhaften u. s. w. — Space, Time, and Causation are indeed the fundamental problems of metaphysics; and the science of physics likewise starts with its three "fundamental units," length (space), time, and mass (energy, or force). As a basis for the classification of the arts (Herder combines for this purpose impulses derived from Kant and from Harris; cf. *supra*, p. xcii, and Note to *197*, 20), these three metaphysical-mathematical conceptions are less well adapted than might at first sight appear. For what is Kraft, and how does it differ from Energie?

The distinction of the physicists, which dates from 1800, is inapplicable. In physics, force is whatever produces or can produce motion; energy is the capacity to do work. But by *energy* Herder means the capacity for the successive operation of causes that produce effects during the operation; and by work he means a completed product. The arts whose vital principle is energy were said (*200*, 31) to be poetry, music, and dancing. But now Herder declares (l. 20), die einzige schöne Wissenschaft (cf. *237*, 25), die Poesie, wirkt durch Kraft. In other words, poetry has a double effect: in common with music and dancing its symbols are successive, and it produces the effects of energy; but by distinction from music and dancing it produces other effects independently of this succession, through the force that is inherent in its symbols; and these other effects are those at which it aims. Herder's *force* has evidently nothing to do with motion, nothing to do with energy; it is not a mathematical or physical conception, nor is it strictly speaking metaphysical; it is a special term for a special property of words, and of words as symbols, not as things in themselves. Herder describes painting and music in their objective aspect, as things in space and time; but poetry in its subjective aspect, with regard to its effect on the soul (l. 23). If force be the property of symbols that affect the soul, why restrict it to words? Does not music affect the soul? Does the effect of painting penetrate no deeper than the eye? Is there not force also in figures, colors, and sounds when they are artfully composed to represent objects, or to express thoughts and feelings? There can be no doubt that there is. Nor can there be any doubt that the product of any art of which we can say es wirkt (cf. *3*, 3) embodies energy, the capacity for doing work in an esthetic sense; and Herder uses the verb wirken of the arts of painting, music, and poetry indiscriminately. If he uses Kraft in a subjective, esthetic sense, we may demand a similar esthetic use of Energie; if he treats poetry with regard to its effect upon the soul, we may demand a similar treatment of painting and music. But if he classifies painting and music with regard to their objective existence in space and time, then it is fair to expect him to find a place for poetry according to its objective existence; and this is in a succession of sounds in time. Herder returns to this subject on page *263*. There he speaks of the Mittelpunkt des Wesens der Poesie, Wirkung auf unsere Seele, Energie (l. 4). There is no objection to

this expression; but from it we see clearly that he made no adequate distinction between Energie and Kraft — and this means that he had no clear and useful conception of that very Kraft which on page *241* (l. 23) he called das Wesen der Poesie.

242. 1. **sinnlich macht**; cf. *41*, 15; *93*, 10; *98*, 28; *107*, 22; *227*, 28 The passage that follows bears a close resemblance to a passage in Mendelssohn's *Hauptgrundsätze;* cf. *supra*, p. cxxv. — 14. **eine Art von Malerei.** Undoubtedly; and this is a noteworthy supplement to Lessing's description of poetry from its formal, almost mechanical side. The idea, however, is not new; cf. *supra*, p. civ. When Herder says poetry is a kind of painting, he returns to the theory *Ut pictura poesis*. Lessing was as familiar with this theory, and with the passage from Mendelssohn referred to, as Herder could possibly have been. He chose to disregard the inner aspect of poetry and deal only with its outward symbols. — 18. **der Rand**, *the outer edge*, where poetry is indistinguishable from prose. — 21. **Abwechselung**, *succession of different elements;* cf. *198*, 3, *240*, 14. — 27. **Musik der Seele.** I am not aware that any Greek actually defined poetry in these terms. There are similar ideas in Plato. — 29. Lessing did not indeed thus discuss the subjective effects of poetry, and we may welcome Herder's emphasis upon the difference between poetry and prose. The musical effects of poetry which he describes should be carefully distinguished from the musical qualities of sounds in harmonious verses. Herder is speaking here as elsewhere of the subjective effects of words as symbols, of the agreeable thrill of the mind in sympathetic accord with the impressions that the poet can give by bringing vividly and suggestively before the mind a succession of images, the very succession and varying combination of which stimulate the imagination. The poet's subject is represented to the mind as a great whole; but every part of it is made alive with the vital energy to which the mind responds as the subject is developed; and it may well be that the sum of the parts is greater than the whole; cf. Note to *197*, 20.

243. 8. **sinnlich vollkommene Rede.** Nothing could be more illuminating than Herder's definition of poetry, culminating in this phrase of Baumgarten's, which may stand in this form, although Baumgarten himself wrote the Latin for *sensuous and perfect*, not *sensuously perfect*. Cf. Carolus Raabe, *A. G. Baumgarten, Æsthetica in disciplinæ formam redactæ parens et auctor*, Rostock, 1873, p. 34, Note

5. — 23. **Wellen- und Schlangenlinien**; a reference to William Hogarth's *Analysis of Beauty* (London, 1753), in which the *waving line*, called the "line of beauty" (chapter IX, p. 48) and the *serpentine line*, called the "line of grace" (chapter X, p. 50), are described and illustrated as the sources of the most exquisite pleasure, and the fundamental lines in all beautiful and graceful forms, in nature or in art. Hogarth's work was translated into German by C. Mylius in 1754. Lessing spoke highly of it in announcements printed in the *Vossische Zeitung*, May 30, June 25, July 4, August 13, 1754 (L-M V, pp. 405 ff.) and in a *Vorbericht zum neuen Abdruck*, 1754 (L–M V, pp. 368 ff.). In this *Vorbericht* Lessing expressed the wish that a philosophical mathematician might take up the problem where Hogarth left it, and demonstrate the exact proportions of the lines of beauty, the curves of which must be neither too flat not too bulging. He also gave a noteworthy definition: Die Vollkommenheit besteht in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen, und alsdann, wenn die Übereinstimmung leicht zu fassen ist, nennen wir die Vollkommenheit Schönheit (p. 371). Mendelssohn also accepted Hogarth's theory of the line of beauty; cf. *312*, 12.

244. 1. **Handlung**; cf. Note to *101*, 18. — 6. **Kraft ist der Mittelpunkt.** Undoubtedly; but as has been said, it is not by Kraft that the arts can be profitably distinguished, since none of them can produce any effect without it. — 13. **In dem Sinne der Worte . . . die Kraft.** Certainly. The power is, however, exerted upon the mind in successive moments. „Der Leser sieht, daß wir sind, wo wir waren." — 17. **nur sehr spät.** Hardly fair to Lessing, who makes this qualification after only six pages, and who was aware of the facts from the very beginning of his speculation on these subjects. — 21. **Dadurch, daß** &c. Not a direct quotation, but a condensation of *107*, 17–26, which does some violence to Lessing's meaning. After verloren gehe Herder ought rather to have said daß zwar die Rede an sich Körper schildern könne, aber die sinnlich vollkommene Rede, die Poesie, Körper nicht anschaulich genug schildern könne und deswegen lieber darauf verzichte. The distinction is not unimportant; for if language as such can describe bodies, poetry, which is also language, can describe them—after a fashion; *i.e.*, after the fashion of language, but not necessarily with the effect of poetry. Lessing implies a difference between poetry and prose which Herder ought not here to efface. — 26. **nicht malerisch genug.** Herder may well say

this, and yet not mean anything different from nicht anschaulich genug, which is what Lessing expresses in the phrase die wahren sinnlichen Eindrücke zu empfinden glauben (*107*, 23). Herder would add, however, not picturesque enough for lack of power; Lessing would say, not picturesque enough because successive symbols are not suitable for the vivid expression of coexistent picturesqueness. On this basis Lessing must admonish the poet, "Do not try to describe"; and Herder might bid him cultivate and increase his power. Herder must then show that enough power may be cultivated, and his best evidence would be a convincing example.

245. 6. **ein symbolischer Namenerklärer,** *an interpreter of words in terms of words.* In such writing, the symbols (**Zeichen,** words) would be mere representatives of ideas, not the means of conjuring up images. — 7. **sein eignes Beispiel zeugen** (= **bezeugen**). An example to prove Herder's contention — the burden of proof is on him — would be more convincing, especially since the reader is somewhat in the dark as to his opinion of Haller's performance. Herder must regard this performance, if it is at all unsuccessful, as an example of inadequate power applied to description. But instead of giving an example of successful description, he seeks to show that Lessing's objections to Haller's poem might with equal justice be raised against an exposition in prose. If this proves anything, it proves that neither prose nor poetry is well adapted to the description of bodies. But Herder implies by it that Lessing's criterion lies outside the domain of poetry — that is, since it includes prose, it is no distinguishing mark of poetry. Herder himself, however, makes a new definition of prose. He says, if Haller's purpose was didactic, he voluntarily renounced the poetic purpose of illusion; this voluntary renunciation is the reason for his failure to produce illusion; he was content to be an expositor instead of a poet. Lessing said (*107*, 20), the expositor is satisfied to be intelligible. Herder accepts this definition (l. 8). But the expositor, he declares (l. 19) must vividly present to the imagination the object described, must in a certain sense produce illusion (l. 24), must cause the mind to see the object as a whole and in sensuous form (l. 26). In other words, the expositor must, in a certain sense, be a poet. And if an expositor can vividly describe, *a fortiori* a poet can describe, in accordance with the measure of his power. It is obvious that Herder shifts his ground in the midst of the discussion. If Haller as an expositor renounces the privi-

ege of illusion, it cannot be true that an expositor as such seeks to produce illusion. Intelligibility cannot be both possible (ll. 10 ff.) and impossible (l. 24) without illusion. The difference between verständlich (l. 22) and anschaulich (cf. l. 26) which appeared so significant above (*242*, 9) in the zweite Art der anschauenden Kenntnis und das Wesen der Poesie has vanished; and Herder, far from contributing anything to the establishment of a difference between poetry and painting, confuses a well-established difference between poetry and prose, between objectivation and exposition.

246. 31. **sich . . . passen** = passen, Herder was fond of the reflexive, and used it with many verbs not now so construed.

247. 3. **anschauend** = anschaulich; cf. Note to *231*, 1, and observe the inconsistency with *242*, 9.

XII.

248. 4. **welche Proportion ist**; *i.e.*, how does the rate of progression of the symbols compare with the rate of progression of the action? This is not a vital question. Successive sounds as symbols have no more need to be on the same scale as the thing symbolized than a picture needs to be on the same scale as the thing depicted. That the narrative of a man's life should take seventy years in the recounting is absurd. — 12. **Malerei.** Lessing certainly underestimated the capacity of painting to represent action. — 20. Nobody has ever said that words cannot excite or convey **Begriffe von koexistierenden Dingen. Anschauende Erkenntnis** is a different matter. **Bilder sind nicht hörbar.** True; but pictures can be seen otherwise than by means of the eyes, as we know who have experienced vivid dreams, or have been startled by mistaking a rope-end for a serpent, or have seen a ghost. The question has been raised (cf. Note to *98*, 28) whether images formed in the mind in response to the suggestion of words are of the same kind as those due to direct visual impressions. It is beyond question that the mind is usually content to comprehend the meaning of words, and does not take the further step of objectifying for itself the image of the thing described, even when it is especially stimulated by the emotional appeal of poetry. Ordinary reading is a process of rapid, superficial, impassive comprehension of words that represent ideas more than they present images. Entire familiarity with the words, and confidence that at any time the ideas for which

they stand can be conceived, satisfies the inertia of indolence or indifference. But let the interest be aroused, the attention fixed, the passions excited, and the mind is no longer content with the show of things; it becomes filled with the idea of the things themselves. This idea is an image, a picture, not usually as clear as a visual perception, but just as real, and frequently more affecting.—23 f. Herder tries to reduce Lessing's reasoning to an absurdity by showing that it proves too much. Herder does not himself believe that the mind is unable to construct for itself the image of a connected whole in response to the stimulation of a succession of sounds. It is as easy to say that successive tones *do* hang together as that they *do not*. They may constitute an unbroken series, and the effect upon the imagination may remain after the verbal cause has been forgotten. Remembering an ode, however, is a different matter from remembering the details of an object, and then visualizing the whole object by the composition of its enumerated parts.

249. 7. **nur aus diesen Grundsätzen** (*102*, 18) is in *truth* a hazardously sweeping statement; and Herder's ensuing discussion of Homer, proving as it does by positive results the fruitfulness of his conception of the nature of poetry, is incomparably more valuable than his rather petulant negation of Lessing's principle. Sympathetic interpretation was Herder's forte, and he was able in more than one particular to rectify the cool calculations of Lessing. — 21. **schildern wollte.** Lessing nowhere attributed any such desire to Homer, nor did he anywhere represent Homer as ponderating his means of expression quite so mechanically as appears from Herder's summary. Nevertheless, one does get from Lessing's exposition a certain impression of self-consciousness on the part of Homer; and properly enough this state of mind never occurred to Herder (l. 30) when he read the *Iliad* or the *Odyssey*.

250. 4. **zusammenkommt.** An important point. Homer has not made use of a device to describe a chariot, but has interested his reader in the assembling of the parts thereof. — 11. **Trotz,** *I defy.*— 15. **getan hätte,** *has done;* pluperfect subjunctive because, though alleged by Lessing, the statement is contrary to fact; cf. *87*, 20. In respect to negative force, **kaum** is here hardly inferior to **nicht.** — 18. **Liegt es . . . am klaren Begriffe,** *but if the great object aimed at here is a clear idea.* — 21. **welche größere Mühe;** cf. *108*, 21. — 24. **Ar**

beitete . . . auf; cf. *35*, 21.—27. **Brockes**; cf. *supra*, p. xlvi.—28. **Das Zusammensetzen** 2c. This sentence is somewhat obscure. Herder means, what we have under consideration is not Hebe's action, the assembling of the parts of the chariot, but the trick of presenting, through the gradual assembling of parts, an object that is intended to be presented and thought of as one whole. Brockes and Homer are alike in this intention and this trick—indeed, Homer takes more time than Brockes; for he not only gives an account of the chariot part by part, but also describes Hebe's action in putting the parts together; whereas Brockes performs only the former operation.

251. 18. **das Successive . . . näher bringen,** *approximate, so to speak, in the successive elements of his description, the nature of the coexistent elements in the object.* So Herder paraphrases Lessing's words quoted above (l. 7). Inverted, the words would be nearer Lessing's meaning: Homer resolves the coexistent into its parts in order that these may be enumerated successively in the successive words of his description. — 27. **gezweckt** = gezielt. — 29. **den schlechtesten Weg.** There can be no doubt that this is so, granting that Homer desired to give a clear and vivid picture of the bow as such.

252. 25. **Diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können**; certainly the experience of every reader.—27. **werdend**=im Werden; cf. Note to *235*, 31.

253. 2. **den Schild herum**; *sc.* um . . . gehen.—14. **dies kann keine Rede.** Herder's impetuosity here decidedly overshoots the mark. If a word can conjure up a picture (l. 9), language can produce the illusion that the hearer sees an object in space. Herder is thinking, of course, of a complicated object with many parts; and whether language can vividly represent such an object is indeed a question not lightly to be answered in the affirmative; but he has heretofore so answered it; cf. Note to *245*, 7.—20. **noch minder will's die Rede des Dichters.** This is different. The Homeric Kunstgriff which Lessing commended, den Kunstgriff, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln (*118*, 14), made a misconception easy. But Lessing is not ambiguous as to the poet's intention. He says, to be sure, of the scepter of Agamemnon, So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen . . . könnte (*105*, 5); but, after all, kennen is not the same as sehen. Lessing affirmed that instead of a tedious description Homer gives us action. He did

not say that by means of action Homer describes objects in such a way that after the narrative of the action is concluded we have before our mind's eye a vivid picture of the thing described. On the contrary, he said in so many words, Wir sehen nicht den Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er den Schild verfertigt (*118*, 16); and he concludes, Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk (*118*, 23); that is, we are impressed with its magnificence and sublimity, and the more so, perhaps, because we have left upon our minds a very imperfect idea of the details of its appearance. — 27. **in der Sache selbst**; *i.e.*, on the proposition that Homer does narrate action and does not extensively describe bodies.

254. 1. **fortschreitend**; cf. *235*, 31.—15. **Herr Lessing kann also nicht sagen.** Lessing does say this, to be sure (*106*, 9); he says Homer will uns den Bogen des Pandarus malen (*106*, 14); and Herder is right in protesting that Homer's intention was not the depiction that Lessing here seems to attribute to him. But even here Lessing at least hints at a difference between "depiction" and "energizing narration" when he contrasts angeben with malen (l. 18); and in view of his previous determination of Homer's "method of depiction" he had a right to rest content with this hint. However, the word malen is misleading; cf. Notes to *59*, 10; *107*, 22. — 27. **Bild . . . Gestalt.** The thing most immediately perceived in a picture is unquestionably form. But strength, as well as other elements of character, can be immediately perceived, if the subject is represented as doing, or as having done, something requiring strength or whatever the peculiarity of character may be. To a certain extent, that is to say, the painter can tell a story. And, on the other hand, the recognition of strength or any other quality in a character is equally a matter of deduction, whether from a story or the representation of a form. Herder here and elsewhere too fondly clings to the distinction between "work" and "energy"; cf. *200*, 29. But the fact remains that the epic poet's chief aim and principal resource is a narrative of action, as was said by Lessing (*101* ff.). — 31. **was** = warum.

255. 4. **ein successives, nicht aber . . . ein energisches Bild.** True of Lessing's words, though not of his meaning; and Herder's correction is well made. — 15. **der Begriff soll wirken.** Clearer, but not different from Lessing's meaning implied in uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen. Herder would have done well to use Vorstellung instead of Begriff here and elsewhere; cf. *254*, 26.

256. 14. **Mundschenk**; cf. *204*, 18. — 19. **vorrufe**; cf. vorstechen, *60*, 11, *72*, 4.

257. 12. **ein körperliches Bild.** Hard to reconcile with *253*, 14. — 13. **Thersites**; cf. *141*, 7. — 15. **Fortschreitung.** The difference between Herder and Lessing is one rather of form than of substance. Lessing defines Homer's process; Herder interprets Homer's intention. With Herder's interpretation, Fortschreitung ist die Seele seines Epos, compare Lessing's observations, Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen (*102*, 24); statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Scepters (*104*, 30); Homer malt den Schild . . . als einen werdenden Schild (*118*, 10); wir sehen nicht den Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er den Schild verfertigt (*118*, 16).

XIII.

257. 17. **Tyrtäus**, Τύρταιος or Τυρταῖος, a poet of the seventh century B.C., who wrote martial songs for the Spartans in the second Messenian War. Cf. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, III, and Herder, *Fragmente, Zweite Sammlung, Werke*, I, p. 335. — **Anakreon**; cf. Herder, *l.c.*, p. 330, and Lessing, *131*, 10. — **Pindarus**; cf. Note to *189*, 17. and Herder, *Fragmente, Zweite Sammlung, Werke*, I, p. 307. When Lessing chose to deduce rules for poetry from Homer only, he was not unaware that other poets wrote other kinds of poetry; cf. *Entwurf* 1, p. 285. — **Äschylus**, Αἰσχύλος, the tragic poet (c. 525–456 B.C.). — 21. **μελοποιός.** The second member of the compound, **ποιός**, like **ποιητής**, *poet*, is derived from **ποιέω**, *make*, *produce*, *create*. — 27. **das Schöpfungswort**; cf. Genesis I, 3: Und Gott sprach, Es werde Licht.

258. 3. It is a long jump from es war to ich will or du sollst. Herder gives no example of the use of a Gemälde (in the sense of depiction in words) for the sake of vivid representation of a thing. — 8. **Ausschweifungen**; cf. *26*, 8. — 11. Pindar's odes, accordingly, are subjective expressions, not depictions of objects for the sake of the objects. — 15. **das Werk.** Here and below (l. 17) Herder uses Werk in the sense of Endzweck, and temporarily abandons the distinction between Werk and Energie; cf. *197*, 20; *263*, 26.

259. 15. **Aus einer** ꝛc. Rules for all kinds of poetry can be deduced from the example of one kind, if all kinds are alike in respect to one common property. Lessing found this common property in the

use of successive words.—21. **Ossian,** the hero of ancient Celtic stories, who came to be regarded as a bard and minstrel in versions of these stories current in the Highlands of Scotland since the sixteenth century. The name and the songs of "Ossian" gained wide-spread popularity in Europe in the third quarter of the eighteenth century, after the publication of translations by James Macpherson, which were in part made from modern Gaelic texts that go back to older versions. Macpherson's translations appeared between 1760 and 1765. His style is florid and lachrymose, and he indulges in elaborate descriptions of more or less fantastic natural scenes. As yet Herder knew Ossian only from extracts that he had seen in reviews. He saw the original English text at Nantes in the summer of 1769. A year later he communicated his enthusiasm for it to Goethe at Strassburg. Cf. Notes to *173*, 11; *175*, 2.—**Klopstock**; cf. *175*, 23.—28. **die Praxis Homers.** In spite of *102*, 15, Lessing was not revolving in a vicious circle when he said that the practice of Homer revealed to him the principle of poetry, and then proceeded to illustrate the principle of poetry by the example of the practice of Homer. The *Entwürfe* show that he arrived at a conception of the principle of poetry by a process of deductive reasoning.

260. 14. **bewiesen**; cf. *239*, 24 to *249*, 11. *Proved* is too much to say of this general denial.—19. **Einschließung = Einschränkung**; cf. *144*, 17.—21. **Blutbad.** Herder's fear and trembling are more rhetorical than real. He fails to take account of *110*, 27 ff.; *114*, 9 to *116*, 20; *132*, 16 ff.—31. **Beinamen,** *standing epithets;* an entirely just observation. Cf. *70*, 15.

261. 2. **dürfen,** *need;* cf. *170*, 10; *225*, 18.—3. **einem jeden**; *sc.* Satze.—4. **Gleim,** Johann Wilhelm Ludwig (1719–1803), friend of Lessing's, author of Anacreontic songs, fables, romances; especially celebrated for his *Preussische Kriegslieder von einem Grenadier*, Berlin, 1758; ed. A Sauer, DLD 4. Cf. *180*, 22.—7. **dogmatisch** = didaktisch; cf. *111*, 15.—14. **oben**; *i.e.*, *250*, 17; *256*, 28 ff.

262. 3. **einer kritischen Schrift**; presumably Friedrich Nicolai's anonymous *Ehrengedächtnis Herrn E. Chr. v. Kleist*, Berlin, 1760.—14. **nicht Poesie.** Lessing (*111*, 13) excluded from poetry wörtliche Schilderungen der Körper made merely for the sake of describing. He unequivocally condemned such frosty descriptions because of the inordinate fondness of his contemporaries for them. He purposely made his warning emphatic. But he had previously qualified his con-

demnation sufficiently to make Herder's literalness in the interpretation of this passage seem ungenerous. Herder's confession in the following paragraph is not so far removed from Lessing's faith as it might seem. — 17. **stillstehende** modifies Schilderung not •sucht; cf. *245*, 6. — 26. **Homer . . . Poesie.** Herder here comes perilously near to an equation such as he blamed Lessing for making. If Homer's watchword is es geschah, es ward (*257*, 24), how is it with poets whose watchword is es war (*258*, 3)? And who are those poets? Later it appears that Ariosto is one (*267* f.). — Herder waives mention of der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter (*261*, 7); he has yet to give an effective example of a poet endowed with sufficient power to depict an object as vividly as a painter can do it (cf. Note to *244*, 21). He declares, poetry is eine Art von Malerei (*242*, 14); nevertheless, language is not able to arouse den täuschenden Anblick eines räumlichen Gegenstandes, eines Körpers im Raume (*253*, 13); it is an innocent ancient hypothesis, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzweck, dem Ganzen mitwirken sollen (*258*, 28); this Gemälde, however, is not intended to furnish a picture of things, and this structure is not so much a product of contributory forces as an aggregation of them (*262*, 27 ff.). This vague and inconsistent terminology creates no favorable presumption of usefulness for the classification of the arts upon the basis of the distinction between work and energy (cf. *197*, 19) which the following chapter advocates.

XIV.

263. 6. **Malerei wirkt ꝛc.** Cf. *240*, 7; *241*, 8. — 16. **durch den Geist**; cf. *240*, 27 ff.; *244*, 8. — 18. **fürs Auge**; cf. Note to *241*, 13. — 19. **die untern Seelenkräfte**; cf. *supra*, p. cxv. — 22. **anschauend** = anschaulich; cf. *247*, 3. — 23. **Malerin**; cf. *242*, 14. — 26. **ein Werk**; cf. *197*, 19. — 29. **während der Arbeit**; cf. *251*, 26; *254*.

264. 6. **das Auge . . . die Phantasie.** As before (cf. Note to *241*, 13), Herder confuses causes and effect, objective means and subjective experience. If the operation of the imagination is an intuitive perception (*263*, 20), poetry must affect the inward eye just as painting affects the outward eye. Both arts act upon the imagination through the instrumentality of the real, or the assumed inward, sense

of sight. The real sense of sight receives, and the painter can convey more definite, specific, and materialistic pictures than are possible for the inward vision or the poet who must stimulate it. On the other hand, poetry is more expressive and adapted to a greater range of emotional effects than painting; but painting is capable of an expression not included in the terms Schönheit and **Wahrheit** (l. 11; cf. *supra*, p. lvi). — 10. **bei jeder Gedichtart verschieden**; cf. *257*, 16 ff. — 16. **eines Anblicks**; cf. *197*, 32 ff. — 20. **vergleiche.** The implication is, of course, that this cannot be done. Cf. Note to *239*, 6. — 22. **Shaftesbury**; cf. *supra*, p. lxxv. — 23. **ein Gespräch**, by James Harris; cf. *supra*, p. xci.

265. 1. **Weltweisheit**; here used in a contemptuous sense; cf. *27*, 17. — 10. **Aristoteles**; cf. *197*, 20. — 21. **der Verfasser der Philosophischen Schriften**; *i.e.*, Mendelssohn; cf. Note to *242*, 14. — 28. **Handlungen.** Harris himself (p. 63) illustrates thus: "Such for instance as a storm at sea; whose incidents of vision may be nearly all included in foaming waves, a dark sky, ships out of their erect posture, and men hanging upon the ropes. Or a battle; which from beginning to end presents nothing else than blood, fire, smoke, and disorder. Now such events may be well imitated all at once; for how long soever they last, they are but repetitions of the same."

266. 2. **Man sieht** **rc.** True; and that is why Lessing printed Erster Theil on his title-page. — 4. **mehr für den Dichter.** Also true. — 8. **Diese sind rc.** Herder is too summary to be quite clear. Harris (pp. 66 f.) illustrates with "the glidings, murmurings, tossings, roarings, and other accidents of water, as perceived in fountains, cataracts, rivers, seas, etc. The same of thunder, the same of winds, as well the stormy as the gentle. In the animal world, it may imitate the voice of some animals, but chiefly that of singing birds. It may also faintly copy some of their motions. In the human kind it can also imitate some motions, as the walk of the giant Polypheme in the pastoral of *Acis and Galatea* [or the striding of the giants in Wagner's *Rheingold*], and sounds, as the shouts of a multitude in the coronation anthem of *God save the King;* and of sounds, the most perfectly which are expressive of grief and anguish." — 15. **Poesie . . . Tonkunst.** Harris's contention is (p. 73): "Now music seems to imitate nature better as to motion, and poetry as to sound. The reason is that in motions music has a greater variety [*i.e.*, notes of five different lengths],

: poetry approach nearer to nature. If, there-
have the preference, in motion the other, and the
..otion be supposed nearly equal, it will follow that
.o imitations will be nearly equal also." This pas-
...s Herder's opinion expressed above (*264*, 24 ff.). — 17.
.ide **Worte** is the second and, according to Herder,
...st significant method of poetic imitation; cf. Notes to
.., 9.
12. **weitergekommen.** Hardly. — 15. **sehen = es absehen.**

XV.

267. 16 ff. This assurance of the substantial agreement between Lessing and Herder is the more significant in that the reasons for the opinion of one man are inconsistent with the reasons given by the other for his opinion. — 23. **ihr Werk liefere** = energisiere (*260*, 29), energisch wirke (*262*, 26). — 26. **wie sah Helena aus**; cf. *126*, 14; *250*, 4, 24; *252*, 25; *255*, 4; *262*, 26.

268. 2. **anscheinend** = anscheinlich, augenscheinlich, *on the evidence of our eyes.* — 6. **gehauen,** *sculptured.* — 10. **weil sie ihn nicht[s] angeht**; cf. *253*, 25, and Lessing's proposition Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut (*125*, 22). — Lessing and Herder are both right: Homer was not concerned to describe the beauty of Helen as such, but to impress us with the fact that her beauty was an adequate cause for the war. On the other hand, Lessing is alone right in the interpretation of the lines quoted on p. *133*. What the old men felt and said is in itself of no consequence, but only as showing Helen's beauty by narrating its effect upon the graybeards. And in any case, Homer did not describe Helen. — 26. **seinen Zweck.** What was Ariosto's purpose? Let us assume with Herder that it was to exert some kind of energy, and inquire how well the detailed description of a beautiful woman suited this purpose. Meinhard enumerates the details point for point in his prose; and there can be no other opinion than that this enumeration is tedious, and that it fails to give a clear and vivid impression either of Alcina or of her manifold charms. Ariosto's purpose, then, was attained, if at all, through the means that differentiate his poetry from Meinhard's prose; namely, through rhythm, rhyme, and the musical effects of language; for other differ-

entiæ of poetry and prose, such as the more abundant use of figures, are not here in question — Meinhard retains Ariosto's figures. It is obvious, however, that rhythm, rhyme, and musical effects cannot make an impression clearer, or make the mental image of a person more definite; in other words, they do not contribute to the conception of an idea in any respect comparable for distinctness to the impression produced by a picture — to say nothing of the impression produced by the actual sight of a living person. If, therefore, Ariosto's verse is less tedious than Meinhard's prose, this is because the verse arouses an interest, in spite of obscurity, and stimulates the mind with agreeable feelings by adding sensations of hearing to sensations of inward vision. His purpose was to give an emotional value to a series of details, and so, by a cumulative process, to overwhelm his reader in a wave of feeling. Was such a cataloguing of details the surest means to this end; or did Ariosto attain to a measure of success because he was a poet even when he attempted the poetically impossible? Is not poetic energy better employed in making a whole effective than in dissipating itself among parts which defy synthesis? Cf. Note to *242*, 29.

269. 2. **Der Form . . . ist**, *which is form.* — 3. **unpoetisch.** Lessing said no such thing; cf., on the contrary, *132*, 16 ff. — 8. **zeige sich . . . bloß.** As an imperative, this precept exaggerates. Lessing reported the fact that Homer revealed the beauty of Helen solely by relating the story of its effects. Herder's examples which follow prove nothing. Lessing's theories in no wise conflict with the use of epithets; cf. *102*, 8 ff.; *115*, 22 ff.; *132*, 27; and Herder, *260*, 31. — 13. **reizender.** Herder uses this word in its ordinary sense, as he has a right to do, regardless of Lessing's definition; but he has then no right to hold up to ridicule the application of Lessing's definition to examples which only he and not Lessing calls reizend. — 14. **weißellbogicht**, λευκώλενος· cf. *Il.* I, 55. — 17. **schönknieicht.** No such epithet occurs in Homer. Suphan suggests (*Werke*, III, p. 485) that Herder may have confused the translation of the epithet *καλλιπάρῃος*, *fair-cheeked* (applied to Briseis, *Il.* XIX, 246) into Latin (*pulchris genis*) with *pulchris genibus*; or that he may have been thinking of *καλλίσφυρος*, *with beautiful ankles*. This word, however, occurs only in the *Odyssey* (V, 333) and is not applied to Briseis. Briseis was a damsel, the taking away of whom by Agamemnon caused the wrath of Achilles with which the *Iliad* begins. — 18. **blauäugichte Pallas** for γλαυκῶπις Ἀθήνη, *Athena with gleam-*

ing eyes; cf. *Il.* I, 206. — **breitschulterig,** *πελώριος, huge; e.g., Il.* III, 229. — 19. **geschwindfüßig,** *ποδώκηος; e.g., Il.,* XXIII, 249. — **schönhaarig,** *ἠύκομος; e.g., Il.* III, 329. — 24. **geschildert.** Lessing wrote gemalt, *133,* 17. — 28. **Form** is here equivalent to *idea, design, beautiful whole,* the harmonious union of parts constituting that perfection which is called beauty. — 29. **Gestalt,** *figure, objective aspect.* — **So umgekehrt.** The inversion is Herder's. Lessing said simply Ein anderer Weg (*133,* 23); he did not say der einzige Weg; and the proposition which in the following paragraph Herder reduces to an absurdity is his own, not Lessing's.

270. 1. **geschildert werden müsse.** Certainly. The only question is how? Lessing has suggested two feasible processes: the representation of beauty in its effect upon the observer, and the representation of beauty in motion. Herder vacillates between Bewegung and Wirkung, to suit the convenience of his polemic, but vitiates his whole argument thereby. His question in line 6 is not difficult to answer: emotional interest on the part of the poet is Wirkung; and he could stimulate his reader to a similar interest in the characteristic features of his fairy — one after the other, perhaps, but preferably without the plotting, surveying, and measuring in which he indulged. — 9. **in schöner Bewegung.** Herder ought to have said Wirkung. There would then have appeared to be no reason for omitting this feature; but the question of the desirability of cataloguing all the features is still open. — 14. **erhob,** *lauded.* — 16. **Form** is here Gestalt, *external appearance.* — 29. **die Figuren.** A poet certainly does not need to illustrate his figures by means of engravings. If his figures are affecting, however, this is because he knows how to give them a charm that does not depend upon clear comprehension of their physical aspect. That the very enumeration of details of form and feature tends to exalt distinctness of detail above the effectiveness of total impression is admitted on all sides; Herder seems also to admit that it is tedious when he considers the possibility of refreshment after the inclusion of some details (l. 18).

271. 1. **besten.** Lessing wrote gehörigen, *130,* 12, 24. — 5. **Vergeblichkeit.** Lessing's confession, aber bei dem Dichter sehe ich nichts (*130,* 26), is literally true, but overemphasizes the difficulty of imaginative vision. The difficulty of such allgemeine Formeln (*130,* 20) as *a brow in the proper proportions* is that they are vague, unsen-

suous, and prosaic. — 11. **da energisierte seine Muse.** Did it? — 27. **Wäre die Frage.** This was precisely the question; cf. *144*, 12 ff.

272. 2. **Aber was soll das hier?** Herder has already (l. 1) answered this question in Lessing's own words; cf. *140*, 18. — 10. **malen** is a very different thing from anschaulich schildern; and by losing sight of the difference between painting and poetry, which Lessing held constantly in view, Herder celebrates an easy triumph over an adversary whom he has not even met on the real ground of battle. — 18. **Zugabe** = Zugeständnis, *concession*. At most, Herder has alleged for his case that the Italian taste (*270*, 19) approves such circumstantial descriptions as Ariosto's of Alcina.

XVI.

272. 26. **Das Schreckliche, als unschädlich erkannt.** If in the dim light of a hay-mow one should suddenly catch sight of a prowling animal with great gleaming eyes, one might easily be startled; but one would certainly laugh upon discovering that the creature was a cat. On the other hand (l. 27), a baboon which seemed to us ridiculous so long as it was encaged or chained, would be an object of terror if it were discovered to be at large.

273. 7. **häßlich schön**; an oxymoron, like our "shabby genteel." — 17. **Schrecken.** It is a matter of definition and usage, whether the terms *terror* and *terrible* are to be restricted to objects and phenomena that inspire abhorrence, or may include objects and phenomena that we contemplate with awe after the first shock of surprise is over. Terror mingled with awe is a high degree of fear; terror mingled with abhorrence is a particular kind of fear. In the *Hamburgische Dramaturgie* (74. Stück) Lessing wrote of Weisse's Richard the Third, Wohl erweckt er Schrecken, wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. And again in the same place, Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. From these two sentences it would seem that Lessing used the word Schrecken to include both the abhorrent and the awful. In *Laokoon*, the example of Shakspere's Richard the Third shows that he is thinking of the ab-

horrent rather than the awful; and it is naturally only of the former that harmful ugliness is an ingredient. Lessing says (*142*, 28), so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich; he does not say that ugliness is a *sine qua non* of the terrible. His purpose, in fact, is not to define the terrible, but to determine the use which can be made of ugliness als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken (*140*, 28). — 23. **ein brüllender Löwe.** Blümner justly observes that this example, illustrating the terror of awe, belongs in the region of the sublime; hingegen der Angriff eines Krokodils erregt Schaudern und Entsetzen, um der Häßlichkeit des Tieres willen. Herder's epithet schaudervoll would apply more aptly to a crocodile than to a lion. — 29. **dürfe.** Lessing did not affirm this need.

274. 10. **Schauder** is here (as in *275*, 6) the *shuddering with fear*, and is synonymous with Schrecken; cf. *44*, 22. But Schauder is really *horror*, not *terror;* and in the idea of horror, ugliness is, in spite of l. 12, an essential ingredient; cf. *275*, 22. Herder does not carefully distinguish the two kinds of terror. — 21. **Äsop**; cf. *141*, 15.

275. 5. **das Gefühl des Häßlichen.** This description is in its first part vivid; in its second, it is a description of fear rather than terror — and of a passing, unjustifiable fear. In the terror associated with sublimity and awe, there is no place for anger (l. 11); from the terror associated with horror, there is no such quick recovery; and of this terror das Krallen in meiner Natur, the *discord* (l. 16), is an essential ingredient. — 20. **zusammengeschlagen**; with reference to Lessing's Öl und Essig (*141*, 20). — 21. **Schrecken . . . Abschen.** Since by Abscheu Herder means abhorrence, it is not easy to distinguish his Schrecken from Furcht; in l. 25 he uses das Fürchterliche synonymously with Schrecken erregend. Terror is, then, to him only a high degree of fear, not a particularly modified kind of fear. He accordingly reduces Lessing's two examples to one, and maintains that in neither has ugliness anything to do with the terror that both inspire. Lessing makes a contrast between the sublime villainy of Edmund and the repulsive villainy of Gloucester. The two characters are equally criminal, equally terrible; but Gloucester, mean and horrible, would be ridiculous if he were not dangerous; and he inspires the greater terror because of his dangerous ugliness. Herder wipes out this contrast. In his view, the two men, being equally cruel, are equally terrible. Edmund is abhorrent for his villainous soul; Richard's ugly

body and ugly soul increase our abhorrence of him; but abhorrence has nothing to do with terror; terror is caused in both cases by cruelty. It is obvious that Schrecken so defined is not different from Furcht; and that a definition which admits the sublime and the ridiculous on equal terms is no very useful contribution to this discussion.

276. 9. **bloß wegen ihrer Schädlichkeit.** Lessing would not have admitted so much. But he does not say that ugliness suffices to produce terror. The terror aroused by Gloucester is the consequence of dangerous ugliness; that is, it is fear tinged with horror — a mixed feeling, in which abhorrence is an essential ingredient. Lessing must therefore have denied Herder's propositions in ll. 12 ff. — 14. **Furcht und Abscheu . . . verschiedene Arten.** Yes. But it is here a question not of Furcht, but of Schrecken. — 19. **um Abscheu zu verstärken?** No; but as before, um die vermischte Empfindung des Schrecklichen zu verstärken. — 23. **Abscheu . . . Ekel.** We should probably prefer Herder's and Mendelssohn's classification. Our word *disgust* applies properly only to the sense of taste and the closely allied sense of smell. But there can be no doubt that objects repulsive to sight produce upon very sensitive natures an effect which, whether caused by the sight itself or by association of ideas, is very similar to the sensation of disgust with a malodorous or nauseating article of food. There are good reasons for refusing to sit down at the table with Caliban. — 25. **geht . . . ab** = weicht ab. — 29. **Gefühl,** *feeling* in the general sense, not in the sense of touch, as in l. 26.

277. 7 ff. Herder more or less substantiated these propositions in passages that we have omitted, but truly said that the question at issue is chiefly a matter of definition.

XVII.

277. 18. **wie gesagt;** cf. *274*, 29. — 21. **das scheinbar Schöne;** cf. *273*, 7 ff. — 25. **Hogarth;** cf. Note to *243*, 23. Herder makes the point that Hogarth's satirical, moralizing, realistic pictures often give the impression of ugliness itself instead of ugliness as the effect of immorality and the cause of amusement or abhorrence in the spectator. There is no doubt that Hogarth, for all his artistic skill, many times sought a didactic rather than an artistic effect, and that much of his work is more important as an accurate representation of certain phases

of contemporary London life than as legitimate pictorial art. He sacrificed esthetic considerations to truth.

278. 17. **der Maler**; cf. Lessing, *146*, 16 ff. — 20. **frei** = leer, *how vain the artist's efforts!* — 23. **das Wiesel**; cf. *149*, 29. — 29. **bösen Humours**, *bad humor*, in contrast to good humor. In the *Fragmente, Erste Sammlung*, Kap. 6 (*Werke*, I, pp. 162 f.) Herder wrote, Warum haben Shakspere und Hudibras, Swift und Fielding sich so sehr das Gefühl ihrer Nation zu eigen gemacht? Weil sie die Fundgruben ihrer Sprache durchforscht, und ihren Humour mit Idiotismen, jeden nach seiner Art und seinem Maß, gepaart haben. And in *Das vierte kritische Wäldchen*, Kap. 4 (*Werke*, IV, p. 182) he says, Laune und Humour, die Worte werden meistens für Eins gebraucht . . . Humour, z. E. ist offenbar ein Nationalwort der Engländer aus ihrem Charakter. — **Hesiod**, Ἡσίοδος, Greek didactic poet of the eighth century B.C. A *Theogony* is the most important work attributed to him. The "picture of sadness" referred to is in a fragmentary poem on the *Shield of Heracles*, verse 266. **Longinus** says of it (*On the Sublime*, IX, 5, trans. Hashagen, p. 49), Er sagt, „Schleim floß ihr aus der Nase" und ruft dadurch nicht einen erhabenen, sondern einen ekelerregenden Eindruck hervor.

279. 21. **nicht so bündig.** Herder's reasoning is not so close and cogent as Lessing's; but his observations seldom fail to be suggestive. — 28. **eines Sendschreibens.** In January, 1769, Herder wrote an anonymous letter to Lessing announcing the forthcoming publication of his *Erstes Wäldchen*, and assuring Lessing of his respect and good will in terms identical, in part, with those used here. One sentence of this letter runs as follows: Nehmen Sie die offenste Versicherung meiner Hochachtung an, die auch aus meiner ganzen Schrift erhellen muß, und künftig noch mehr erhellen wird. Jedes Wort sei verbannt, was einen Lessing beleidigen wollte; allein jedes Wort werde um so schärfer geprüft, was ein Lessing sagt, denn wie viel hat der nicht Nachsager (I–M XIX, p. 291).

BIBLIOGRAPHY

OF IMPORTANT WORKS NOT ALREADY DESCRIBED.

LESSING.

Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 3. Aufl. Berlin, 1910.

Lessing's Laokoon, edited, with English Notes, by A. Hamann. Revised, with an Introduction, by L. E. Upcott. Oxford, 1892.

—— —— translated by Sir R. Phillimore. London, 1874.

—— —— herausgegeben von Robert Boxberger. Leipzig, 1879.

—— —— für den weiteren Kreis der Gebildeten herausgegeben von W. Cosack. 3. Aufl. Berlin, 1882.

—— —— in gekürzter Fassung herausgegeben von Aug. Schmarsow. Leipzig, 1907.

Aug. Schmarsow: Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. Leipzig, 1907.

H. Fischer: Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. Berlin, 1887.

Ernst Elster: Das 16. und 17. Kapitel in Lessings Laokoon. *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, XIII, pp. 135 ff.

Alfred Rausch: Lessings Laokoon. *Lehrproben und Lehrgänge*, LII, pp. 1 ff.

—— —— Die Form der Darstellung in Lessings Laokoon. *Ehrengabe der Latina.* Halle, 1906. Pp. 1 ff.

Carl Nohle: Lessings Laokoon und der Kunstunterricht. *Neue Jahrbücher für Pädagogik*, VIII (1905), pp. 454 ff.

H. Fechner: Lessings Laokoon und das Prinzip der bildenden Künste. *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIX, pp. 252 ff.

Carl Rethwisch: Der bleibende Wert des Laokoon. 2. Aufl. Berlin, 1907.

Philipp Wegener: Lessings Anschauung von der Darstellbarkeit der

Handlung. *Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens.* Halle, 1885. Pp. 152 ff.

F. Rehorn: Über das Verhältnis Shaftesburys zu Lessings Laokoon. *Berichte* des freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M., II, III (1886–87).

W. Wundt: Lessing und die kritische Methode. *Essays.* 2. Aufl. Leipzig, 1906. Pp. 417 ff.

W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. 2. Aufl. Leipzig, 1908.

Chr. Schrempf: Lessing als Philosoph. Stuttgart, 1906.

Lessings Hamburgische Dramaturgie, abridged and edited with Introduction and Notes by Charles Harris. New York, 1901.

HERDER.

Rudolf Haym: Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt. Berlin, 1880–85.

Kritische Wälder, I. Herausgegeben von Hans Lambel. Herders Werke, III, ii. DNL LXXVI.

G. Hoffmann: Darstellung und Kritik der von Herder gegebenen Ergänzung und Fortbildung der Ansichten Lessings in seinem Laokoon. *Beilage zum Jahresbericht der Allgemeinen Handelslehreranstalt.* Augsburg, 1900–01.

N. Friedland: Über das Verhältnis von Herders Erstem Kritischen Wäldchen zu Lessings Laokoon. Progr. Bromberg, 1905. Rez. H. Lambel: *Deutsche Literaturzeitung*, 2. Feb., 1907, Sp. 289.

I. C. Hatch: Der Einfluss Shaftesburys auf Herder. *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, I, pp. 68 ff.

A. E. Berger: Der junge Herder und Winckelmann. *Studien zur deutschen Philologie* von Ph. Strauch, A. E. Berger und Frz. Servaes. Halle, 1903.

Johannes Haussmann: Untersuchungen über Sprache und Stil des jungen Herder. Leipzig, 1907.

Günther Jacoby: Herders und Kants Ästhetik. Leipzig, 1907.

GOETHE.

Aufsätze über bildende Kunst und Theater. Herausgegeben von A. G. Meyer und Georg Witkowski. Goethes Werke, XXX. DNL CXI.

Ludwig Geiger: A. Hirt. *Goethe-Jahrbuch*, XV, pp. 96 ff.
L. v. Urlichs: Goethe und die Antike. *Goethe-Jahrbuch*, III, pp. 3 ff.
Frz. Thalmayr: Goethe und das klassische Altertum. Leipzig, 1897.
Ad. Michaelis: Goethe und die Antike. *Strassburger Goethe-Vorträge*, 1899, pp. 155 ff.
F. J. Schmidt: Goethe und das Altertum. *Preussische Jahrbücher*, CV, pp. 63 ff.
Theod. Volbehr: Goethe und die bildende Kunst. Leipzig, 1895.
Otto Harnack: Goethes Kunstanschauung in ihrer Bedeutung für die Gegenwart. *Goethe-Jahrbuch*, XV, pp. 187 ff. Also in *Essais und Studien*. Braunschweig, 1899. Pp. 170 ff.
—— —— Goethe in der Epoche seiner Vollendung. 2. Aufl. Leipzig, 1901.
Wilhelm Bode: Goethes Ästhetik. Berlin, 1901.
C. H. Handschin: Goethe und die Gothik in Strassburg. *Modern Philology*, VII, pp. 427 ff.
E. A. Boucke: Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. Berlin, 1901.

ÆSTHETIC HISTORY AND THEORY.

Bernard Bosanquet: A History of Aesthetic. 2nd. ed. London, 1904.
Julius Walter: Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. Leipzig, 1893.
K. H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart, 1883.
Robert Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolf-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg, 1892.
Fr. Braitmaier: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld, 1888–89.
Frz. Servaes: Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. *Quellen und Forschungen*, LX. Strassburg, 1887.
Gustav Waniek: Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig, 1897.
O. F. Walzel: Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, I, pp. 416 ff.

Ludwig Goldstein: Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik. Königsberg, 1904.

Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. *Palaestra*, XXVI. Berlin, 1904.

Otto Harnack: Die klassische Ästhetik der Deutschen. 2. Aufl. Leipzig, 1892.

Fr. Theod. Vischer: Das Schöne und die Kunst. 3. Aufl. Stuttgart, 1907.

Johannes Volkelt: System der Ästhetik. München, 1905 ff.

Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906.

Rudolf Lehmann: Deutsche Poetik. München, 1908.

R. M. Meyer: Die Poesie unter den bildenden Künsten. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, XXIII, pp. 449 ff.

O. E. Lessing: Die neue Form. Dresden, 1910.

Irving Babbitt: The New Laokoon. Boston, 1910.